美学译文丛书序

李泽厚

1980年6月全国第一次美学会议简报说："中国社会科学院哲学所李泽厚同志在发言中强调指出：现在有许多爱好美学的青年人耗费了大量的精力和时间苦思冥想，创造庞大的体系，可是连基本的美学知识也没有。因此他们的体系或文章经常是空中楼阁，缺乏学术价值。这不能怪他们，因为他们根本不了解国外研究成果和水平。这种情况也表现在目前的形象思维等问题的讨论上。科学的发展必须吸收前人和当代的研究成果，不能闭门造车。目前应该组织力量尽快地将国外美学著作翻译过来。我认为这对于彻底改善我们目前的美学研究状况具有重要意义，有价值的翻译工作比缺乏学术价值的文章用处大得多。我对研究生就是这样要求的，要求他们深入研究、批判现代美学某家某派，而不要去写那种空洞的讨论文章。"

这确乎是我对当前也只是当前中国美学情况的基本看法之一，得到了与会同志们特别是几家出版社的热情支持后，就筹备出一套以整本著作为主的《美学译文丛书》（单篇文章已出版有《美学译文》刊物），以近、现代外国美学为主，只要是有学术参考价值的，便都拿来，尽量翻译，书前加一批判性的介绍序文，消化和批判主要仍交给读者们自己去作。我想，博采众家之长，不拒一得之见，批判改造对方，以丰富发展自己，是符合马克思主义的基本精神的。所译的书尽量争取或名著或名家，或当年或今日具有影响的著作。译文则因老师宿儒不多，大都出自中、青年之手，而校阅力量有限，错译误译之处可能不少。但我想，值此所谓"美学热"，大家极需书籍的时期，许多人不能读

VISIT…

LANZAROTE Caliente.com

外文书刊，或缺少外文书籍，与其十年磨一剑，慢腾腾地搞出一两个完美定本，倒不如放手先译，几年内多出一些书。所以，一方面应该提倡字斟句酌，力求信、达、雅，另方面又不求全责备，更不吹毛求疵。总之，有胜于无，逐步提高和改善。

愿我们这个美学翻译事业兴旺发达。同志们，大家都来帮忙吧！

1980年12月于北京

DM04/34/15

目　录

译者前言　1

第一篇　论艺术的精神　11

第一部分　概论　11

一　引言　11
二　运动　17
三　精神转折点　20
四　金字塔　30

第二部分　绘画　32

五　色彩的效果　32
六　形式和色彩的语言　35
七　理论　59
八　艺术家和艺术作品　68
九　结论　71

第二篇　关于形式问题　74

第三篇　论具体艺术　95

第四篇　点·线·面　99

一	序言	99
二	序论	99
三	点	104
四	线	128
五	基础平面	176
六	附图	202

译者前言

瓦西里·康定斯基是持续了将近半个世纪的抽象绘画的创始人之一。在他一生中，除了创作大量绘画作品以外，还长期致力于现代艺术的理论探讨和著述，这种兼艺术家和学者于一身的工作方式，在西方绘画历史上并不多见，这也许就是他能够成为象达·芬奇和丢勒这样的一代大师的原因所在。

康定斯基于1866年出生于莫斯科的一个贵族世家。据载，他的祖父曾被沙皇授予爵位，祖母则是来自蒙古的一位公主，母亲来自波罗的海沿岸地区，通悉德语。从康定斯基的家族系统来看，他早年的文化背景是综合性的，包括了俄罗斯、亚细亚和斯拉夫民族的因素。他在奥德萨完成了初级和中级教育后，于1886年进入莫斯科大学学习政治经济学和法律，当时他接受的理论包括了朱普洛夫的经济学教程、罗马法和刑事法等。在大学期间，康定斯基就已显示出了某些创见性的思维才能，例如他曾经对罗马法的量刑逻辑提出过疑义，该法典规定量刑的主要依据是犯罪的事实而非犯罪的动机，康定斯基则认为应当相反。1889年，他参加一个人类学远征队去俄国东北部伏洛达地区进行考察，以取得该地区正在迅速解体的斯利亚部落的刑事法和宗教习俗的第一手资料。根据当地的风俗，斯利亚部落的居民必须将脸和头发染成黄色和绿色，穿戴颜色鲜艳的服饰，并且还用各种斑烂的色彩装饰住宅和周围环境，这引起了康定斯基极大的好奇心。1895年，莫斯科举行首届法国印象派画展，其中莫奈所作的《干草堆》等优秀作品，触发了康定斯基对绘画艺术的向往。此外，当时莫斯科皇家

剧院正上演瓦格纳的歌剧《洛本格林》，其中透露和鼓吹的“超人”的思想也对康定斯基有过影响。次年，当德班大学聘请他为法律教授时，康定斯基毅然决定放弃这一职位，转赴慕尼黑学习绘画，于1900年进入慕尼黑皇家美术学院。1903年，赴欧洲各地以及北部非洲旅行，历时四年多，这趟旅行不仅使康定斯基对整个欧洲文化有了更全面深入的了解，更重要的在于他借此机会，对各地先锋艺术的现状作了第一手的考察。1909年，他与亚佛兰斯基一起主持成立“慕尼黑新艺术家联盟”并任首届主席。1910年，写了关于抽象绘画的第一个重要理论著作：《论艺术的精神》，并创作了第一幅抽象绘画。1911年，康定斯基与马克成立“青骑士集团”，并出版综合性艺术刊物《青骑士年鉴》。第一次世界大战爆发后，康定斯基经瑞士返回俄国，起初受聘于莫斯科美术学院，以后又协助苏维埃政府在各地建立博物馆、创办艺术科学院等。数年后，他再次返回柏林，并于1922年接受格罗佩斯的聘请前往包浩斯学院任教，此间是康定斯基一生中最勤奋和多产的时期，他理论与实践并举，全面奠定了抽象艺术的基础。1933年，因包浩斯学院遭到纳粹的查封，康定斯基流亡到巴黎，后加入法国国籍，1944年，逝世于巴黎。

康定斯基的思想远远超出了单纯绘画的范畴，我们知道，他是在三十岁以后才决定学习绘画的，这意味着他在学画之前就已经先具备了一个相当完整的思想基础，可以说，他是从外围介入绘画的。从康定斯基的著作看，他的思想来源也是综合性的，比较明显的影响有诸如黑格尔、和尼采哲学，移情心理学（以及后来的格式塔心理学）和沃林格尔的美学理论等等。

康定斯基在进行理论阐述时，通常以分析的方法将各种观念和事物分为对立着的两大类，例如：

$$\frac{\text{精神}\quad\text{内在}\quad\text{抽象}\quad\text{纯粹}\quad\text{形式}\quad\text{生命}}{\text{物质}\quad\text{外在}\quad\text{现实}\quad\text{实用}\quad\text{功利}\quad\text{死亡}}$$

作为他个人，其褒前贬后的态度是十分鲜明的。

“精神”一词，在康定斯基的著作中出现得相当频繁，但他本人并未对此作过详尽的解释，从一开始起它就被当作一种既定的和绝对的本质，所有新的思想和艺术形式的出现，都被认为是这种精神的客观显现。不难看出，康定斯基在这里沿用了黑格尔哲学的思辨逻辑；而在语言表述方面，他的著作中有很多地方接近于尼采式的隐喻。此外，德国美学家沃林格尔对康定斯基的思想影响也是明显的。关于沃林格尔，里德曾说：“他给予德国人所渴求的东西——从美学上和历史上论证一种不同于古典主义的、不受巴黎和地中海传统影响的艺术。”① 1908年，沃林格尔写了《抽象与移情》一书，这本书对很多早期抽象艺术家有过较大影响，它从艺术史的角度论证了艺术表现的本质不是简单的物质感受或自然模仿，而是出于某种心理上的“需要”（need）；这种“需要”是人类内在的应世观物的“世界感”的结果，而它正是艺术的绝对目的。艺术的绝对目的乃是一种作为艺术本质的形而上的实在：不以现实目的和形式为限，但仍然是一切艺术品的内在本质。一切艺术品都可以被视为它的客观化，反过来说，一切艺术品都导源于某种抽象的、普遍的概念。② 这里必须指出的是，《抽象与移情》一书中所使用的概念，诸如“艺术的绝对目的”、“心理需要”、“世界感”等等，与康定斯基理论中的某些基本术语，如“精神”、“内在需要”、“目的性”等有着深刻的和有机的联系，在相当程度上，沃林格尔的美学观点可以说是康定斯基艺术理论的一个先行范式。

为了证实一种尚未诉诸现实的、不表现任何具体客观对象的抽象艺术成立的可能性，康定斯基还引用了“通神理论”（Theosophy）作为论据之一（详见《论艺术的精神》）。这种理论极力强调内省、直觉和潜在意识对于理解和造就新艺术的

---

① H·里德，《现代绘画简史》，中文版，p：127。

② 请参阅刘文谭《现代美学》。

重要性。除此之外，音乐也是康定斯基论证艺术中普遍存在的抽象性的根据。康定斯基有一定的音乐素养，据说，他十岁时学过钢琴和中提琴，但是究竟其程度如何，尚无从考查。据康定斯基在包浩斯学院的同事费宁格尔等人回忆说，每当别人要求康定斯基演奏乐曲或邀请他去参加克利的小型音乐会时，他总是回避的。① 不过从他用音乐来论证绘画的抽象性来看，康定斯基主要是依据了心理学中有关"声音-图形"的联感理论。

对于写实艺术，康定斯基前后有过不同的态度。在《论艺术的精神》中，他把写实艺术和物质主义联系在一起，几乎作了全盘的否定，他这时的论述，似乎还掺杂着一定程度的个人愤世嫉俗的主观思想成份。后来发表的《关于形式问题》，则显示了康定斯基对形式认识的某些转折。在这篇文章中，他以二律背反原理，论证了写实艺术是一种与抽象艺术并行不悖，相互依存的艺术形式。虽然在写作此文时，康定斯基已经从亨利·卢梭的原始派绘画中看到了新现实主义的崛起，但是他一辈子的理论和实践都偏于抽象艺术。康定斯基在生前并没有看到现实主义绘画占压倒优势的力量，直到他死了将近三十年以后，世界艺术潮流才开始以现实主义的新浪潮对抽象艺术作出反冲击，从某种角度说，这多少证实了康定斯基理论的预见性。

在康定斯基绘画风格演变过程（指1910年以后）中，十分明显地存在着一种从游离的表现向几何结构发展的前后趋势，这与他的理论发展是相吻合的。如果说《论艺术的精神》一文中带有相当的狂热和活力论色彩的话，那么他后期所著的《点·线·面》则是接近于实证主义的。关于这一点，法国美术史家卡罗拉·吉迪翁-韦耳克尔曾说过："这本书（指《点·线·面》——译者）不再从同样的，近乎宗教的狂热去强调一个新的内心世界的真义，它有时用一种精细的、完全科学的严密手法，阐述素描要素的

① 费宁格尔，《回忆康定斯基》，纽约，1947。

一种新的形式理论。”①

虽然理论在康定斯基的艺术发展中占有相当重要的位置，但值得注意的是，启示康定斯基进行有关抽象绘画思考的并不完全取决于某一套先行的抽象理念，而是某种反思的直觉。对此，康定斯基曾在他的自传中回忆过他的两次重要经历：

“一天，暮色降临，我画完一幅写生画后，带着画箱回到家里……突然，我看见房间里有一幅难以描述的美丽图画，这幅画充满着一种内在的光芒。初起我有些迟疑，随后，我疾速地朝这幅神秘的图画走去——除了形式和色彩之外，别的我什么也没有看见；而它的内容，则是无法理解的。但我还是立刻明白过来了；这是一幅我自己作的画，它歪斜地靠在墙边上。第二天我试图在日光下重新获得昨天的那种效果，但是没有完全成功。因为我花了很多时间去辨认画中的内容，而那种朦胧的美丽之感却不复存在了。我豁然明白了：是客观物象损毁了我的绘画。”

所谓“客观物象损毁了我的绘画”，这句话的意思是：由于画面上表现了现实的物象，这就势必使观众的注意力由绘画本身（纯粹的形式和色彩）转向了辨认物象上，因此，绘画的审美目的由形式下降到了功利（实用）。关于审美判断的非功利性，早在康定斯基之前就已经有人进行过论述，如康德。但是康定斯基的观点则更侧重于从形式方面的考虑。在康定斯基正式学画之前，他已经对绘画艺术的非功利性（或者说非对象性）有过某些直观感受。这里我们再来看看他的另外一次经历：

“我突然看到了一幅前所未有的绘画，它的标题写着：《干草堆》（指1895年在莫斯科首届法国印象派画展上莫奈的作品——译者）。然而我却无法辨认出那是干草堆……我感到这幅画所描绘的客观物象是不存在的。但是，我怀着惊讶和复杂的心情认为：这幅画不但紧紧地抓住了你，而且给了你一种不可磨灭的

① 转引自《现代绘画简史》，P.97。

印象……这种色彩经过调合而产生的不可预料的力量使我百思不得其解。绘画竟然有这样一种神奇的力量和光辉。不知不觉地，我开始怀疑客观对象是否应当成为绘画所必不可少的因素。”

另外还要指出一点的是，在康定斯基的理论中，也存在着某些词不达意和片面的东西。例如，他在论述其抽象绘画理论的技术性部分时，通常地采用了一种交叉的思维逻辑和方法，他一方面企图从几何学角度来对平面绘画诸形态进行元素分解，另一方面却又赋予这些分解了的基本元素以特定的象征意义。康定斯基曾说：“新的艺术学（指抽象艺术——译者）旨在使符号变为象征。”根据这一论点，他对形形色色的基本绘画元素进行了象征性的定义，如“水平线是女性的”、“垂直线是男性的”、“黄色是大地色，象征世俗”、“蓝色是天堂色，象征高贵”等等。这里，康定斯基的理论出现了内在逻辑的矛盾：一方面，他从否定形式的特殊性(功利目的)起步，以求达到纯粹的绘画表现（即纯粹的形式和色彩）；另一方面，当他否定了形式的功利性之后，又自动地重新赋予这些形式一层特定的象征含义，这样，他从起点出发又重新返回到了起点，因为从某种角度上讲，作为实用的符号与作为象征的符号，这二者并无本质的差别，它们都符合并从属于某种特殊的目的。由于康定斯基理论中存在着这种关于几何学的东西和关于象征性的东西之间对立的逻辑交叉，所以他的理论最终不自觉地坠入了一种悖论当中，造成了很多费解和玄奥之处。

所谓抽象，应当有两种，即抽象的抽象和具体的抽象。按照黑格尔的说法，前者意味着从一个对象中抽取出它与意识的一切联系，抽取出一切感觉印象以及一切特定的思想后所剩下的东西，这无异于完全的虚无。具体的抽象，则同其它一切思维领域中的抽象一样。正如恩格斯反复强调过的，它是从现实世界中抽象出来的，在一定的发展阶段上就和现实世界相脱离，并且作为某种独立的东西，作为世界必须适应的外来的规律与现实世界相对立。因此，一种正确的抽象艺术概念应当不受任何个人主观愿望

的羁绊，反过来，它同时又支配着每个人的主观表现，是每个艺术家都必须适应和遵循的规则。关于抽象艺术的本质，另一位抽象艺术的创始人蒙德里安所作的理论阐述似乎更为清楚一些，他在《造型艺术和纯粹造型艺术》一书中将所有的艺术表现区别为“普遍的”和“个别的”两大范畴，他认为，从艺术史的角度看，凡是能体现艺术进化，能在时间流逝中保持恒常不变的东西并非艺术中个别的东西，而是其中带有普遍性的东西。他在《关于我的绘画发展》一书中还指出，抽象艺术的首要目的就是表现“普遍性的东西”。

此外还应说明的是，绘画元素在画面上所起的作用，取决于它在具体的、特定的画面上与其它画面因素之间的比例关系。比如同一种红色，由于它在各种具体画面上的形态和面积的不同，会引起完全不一样的视觉感受，因而其审美意义也是完全不同的。所以，赋予诸绘画元素以某一特定的象征含义是不切合实际的，对这些元素作任何先入的和具体的规定，也都不合乎抽象艺术的逻辑，绘画的基本元素应当是广义的。康定斯基之所以在这里误入歧途，是因为他采用的是一种固定的、孤立的思想方法。

抽象绘画作为一种“形而上的”艺术形式，是与艺术历史的发展分不开的；只有在印象主义全面深入的自然感受基础之上，才有可能对绘画进行抽象，从而产生抽象绘画。这种历史的相关性，决定了抽象艺术并不单纯地诞生于某种固定理念，而是自然感受向高级思维阶段进化的结果。由于抽象艺术已经进入了思维认识的范畴，所以它的发展具有深刻的哲学基础。如果对此作了较全面的了解就不难发现抽象绘画理论在相当程度上与诸如毕达哥拉斯、柏拉图、笛卡儿、黑格尔等人的理性哲学或经验哲学有着内在的联系，甚至可以说抽象绘画是它们在艺术中的复兴和发展。有人认为抽象艺术是东方玄学对西方文化影响的结果，甚至有人还企图根据康定斯基家族中的东方血统来断言他的形而上学

思想方法与东方人意识的血缘关系，这些看法未免是表面的和不确切的。关于这一点，康定斯基本人也曾予以否定，他认为自己的艺术灵感既不是来自东方，也不完全是来自西方现代艺术思潮，而在相当程度上是受十至十四世纪的宗教艺术和俄罗斯民间艺术影响的结果。事实上，东方绘画中的抽象因素和现代的西方抽象绘画，从它们的发生来看，并无直接的亲缘关系。东方的绘画由于其材料和工具方面的局限，始终没有发展出一种能高度真实地再现客观自然形态的艺术形式，这是客观存在的事实。但是，正因为这方面条件的制约，东方却很早就出现了一种回避刻意再现自然形态而注重于表达抽象意念的绘画。然而，西方的抽象绘画则是理性思辨的产物，起源于对绘画的反思，而近代西方艺术中的反传统思潮，又加速了它的实现。

康定斯基还把数的概念引入了绘画，他曾说，“数是一切抽象表现的终结”。对绘画进行数学分析和处理，其意义有二：

（1）使绘画艺术从感觉认识阶段上升到思维认识的阶段；

（2）使绘画艺术从一般性技能上升到一门科学或准科学的地位。

康定斯基对绘画所进行的数学分析和处理，仅以欧氏几何原理为基本出发点，他否定三度空间的表现，企图将绘画还原为二度向量的平面艺术。将绘画归结为二维平面，一方面使其在理论证明上的困难大大降低（因为康定斯基自己也承认他至多只具备初等的数学知识）；另一方面，可能也是由于受到了沃林格美学理论的影响。沃林格在其名著《抽象与移情》中指出，人的本能具有一种对空间的恐惧，人不能在虚幻流变的外界现象中求得心灵安慰，所以只能通过平面的艺术表现来取得庇护。其主要原因在于：具有三度向量的空间存在的对象，必须用连续的知觉活动去感知它，但是在知觉活动所经历的时间过程中，对象独立的个性必然会遭到破坏，因此，要想成全独立的形式，空间的表现必须加以抑制。从更现代的要求看，仅仅对绘画作二度向量这么一种

解释和表现显然是不够的。康定斯基对绘画所作的数学表达，仍然只限于一些初步的、静态的概念，现代数学中的很多重要内容，如多维空间、随机过程等等他都还未涉及到，这是受其个人能力和时代的局限。尽管如此，康定斯基仍不失为一位对于现代艺术有先见之明的人。

由于时光的流逝，使康定斯基及其理论都成为一种正在消亡的东西而与我们日渐遥远。但是，为了促进更新的艺术诞生，对以往的历史作全面的了解，还是必要的。“花朵开放的时候花蕾消逝，人们会说花蕾是被花朵否定了的；同样地，当结果的时候花朵又被解释为植物的一种虚假的存在形式，而果实是作为植物的真实形式出现而代替花朵的。这些形式不但彼此不同，并且互相排斥互不相容。但是，它们的流动性却使它们同时成为有机统一体的环节，它们在有机统一体中不但不互相抵触，而且同样都是必要的；而正是这种同样的必要性才构成整体的生命。”①

本书共收集了康定斯基的四篇论文，其中《论艺术的精神》和《点•线•面》是比较著名的，也是康定斯基的主要理论著作。《论艺术的精神》素有“现代绘画的启示录”之称，《点•线•面》可以说是它的续篇。《关于形式的问题》最初发表于康定斯基和马克合编的《青骑士年鉴》上；而《论具体艺术》则是康定斯基流亡巴黎时为法国的现代艺术爱好者们所撰写的，文章虽短，但却可以说是他在晚年为抽象绘画所作的一个概括性的诠释。由于资料来源的限制，《论艺术的精神》、《关于形式的问题》和《论具体艺术》均根据英译本译出，而《点•线•面》则译自日文本。《论艺术的精神》曾有过两个英文译本；据说康定斯基对第一个译本不甚满意，所以又另请人重新翻译。中译者根据的是后一个译本（1955年纽约版）。

最后，为本书的翻译、校对给予大力帮助的朱伯雄、黄永

① 黑格尔，《精神现象学》，1981年，商务印书馆，第2页。

眎、王公懿等同志谨致谢意。

查　　立

一九八三年八月

第一篇 论艺术的精神

第一部分 概论

一 引言

任何艺术作品都是其时代的产儿，同时也是孕育我们感情的母亲。每个时期的文明必然产生出它特有的艺术，而且是无法重复的。试图复活过去的艺术原则至多产生一些犹如流产婴儿的艺术作品。例如，我们不可能象古希腊人一样地生活和感受，由于这个缘故，那些效法希腊雕刻规则的人仅仅取得了一种形式上的相似，虽然这些作品会一直流传于世，但它们永远没有灵魂。这种模仿犹如猿猴那滑稽可笑的动作。猴子在外表上象个人，它会捧一本书坐着，摆出一副思考的样子翻动书页，但是它的行为却没有任何实际意义。

然而，在各种艺术形式当中还存在着另一种基于基本需要的外在类似。正如有时会发生的那样，当出现一种在整个道德和精神方面的内在趋势的类似、一种曾经起初为人热烈追求而后来却消失得无影无踪的理想之间的类似，一种两个时代之间的“内在情调”的类似时，那些在过去曾被用来表达人们当时各类见解的形式便复活了，这是合乎逻辑

的必然结果。这也部分地解释了我们为什么同情、喜爱并理解原始人类的作品的原因。如同我们自己一样，这些纯粹的艺术家在他们作品中所追求的仅仅是表达内在① 和本质的感情，在这一过程中，他们自然而然地忽略了各种偶然因素。

灵魂与肉体密切相联，它通过各种感觉的媒介（感受）产生印象。被感受到的东西能唤起和振奋感情。因而，感受到的东西是一座桥梁，是非物质（艺术家的感情）和物质之间的物理联系，它最后导致了一件艺术作品的产生。另外，被感受到的东西又是物质（艺术家及其作品）通向非物质（观赏者心灵中的感情）的桥梁。

他们之间的程序是：感情（艺术家的）—→感受—→艺术作品—→感受—→感情（观赏者的）。

这两种感情在成功的艺术作品中是相似的和等同的。在这一点上，一幅画完全无异于一首歌曲——二者都表达和沟通感情。成功的歌手能引起听众感情的共鸣，成功的画家也丝毫不会比他逊色。

内在因素，即感情，它必须存在；否则艺术作品就变成了赝品。内在因素决定艺术作品的形式。

为了使内在的因素（它最初仅仅是一种感情）变为一件艺术作品，必须借用第二个因素（即外在的因素）作为表现形式。感情总是在寻求表现手段，即寻求一种物质形式，一种能唤起感受的形式。然而重要的和起决定性作用的却是内在因素，它制约着外在形式，正如我们头脑里的思想观念决定了我们的言词，而绝不会是相反。所以一件艺术作品的形式由不可抗拒的内在力量所决定，这是艺术中唯一不变的法则。一件优美的作品是内涵和外表统一和谐的结果；换句话说，一幅画是个精神有机体，它象一切物质有机体一样，是由很多部分组成的。

① 一件艺术作品包括两重因素，内在因素和外在因素。内在因素是艺术家心灵中的感情，这种感情能够唤起观众内心与之相似的感情。

内在联系这个重大问题，尽管有着相当重要的意义，但仅仅是问题之一。① 由于经过很多年的物质主义统治，我们的灵魂刚刚开始苏醒，但它仍忍受着因为怀疑和缺乏目的或目标所引起的痛苦。物质主义的梦魔——它常常使生命变成罪恶的和毫无意义的把戏——尚未完全消失；它的黑暗仍然笼罩着正在苏醒的灵魂。然而有一束微光在闪烁，它象茫茫无际的苍穹里的一颗明星。这束光仅仅是一个预兆，当灵魂见到这光时，会由于感到疑惑而战慄，因为分辨不出这光亮和周围的黑暗哪一个是幻觉，哪一个是现实。这种疑惑和物质主义的压抑把我们同原始人截然区分开来。当我们探测我们的灵魂时，它爆裂了，并发出嘶哑的声响，犹如宝石花瓶从泥土中挖掘出来时破裂了。由于这个原因，我们现在正经历的这个时代，不过是原始状态的变体，它必然是短暂的。

我们不难看出，过去的艺术形式之间和今天的艺术形式之间存在的两种相似是截然对立的。第一种相似因为是表面的，所以没有前途；第二种是内在的，所以它孕育着希望和未来。经历了一段几乎被物质主义的诱惑所征服了的时代，灵魂终究摆脱了物质而渐渐地复苏过来，由于经受了斗争和痛苦，它变得更纯洁了。那个令人痛苦不堪的时代所产生的恐惧、快乐和悲哀等粗糙的感情，不再使艺术家感兴趣。艺术家将努力唤起迄今尚未发现的种种更纯洁更高尚的感情。正如他们过的生活将会变得复杂而微妙一样，他们的作品也使感情细腻的观众体会到一种妙不可言的情感。

今天的观众还不大有能力感受到这种细微的情感，他们所追求的是对自然的具有实际效用的模仿（如普通的肖像画）或是包

① 康定斯基这一关于本质和外表的关系(即内在和外在)的解释是对阿瑟·耶鲁姆·艾蒂的一段译文所作的更动。此文刊于《暴风雨》，柏林，1913，参阅A·C·艾克勒格：《立体派与后期印象派》，芝加哥，1914，119—120页。——英译本注

含着某些表现的自然直觉（如印象派的绘画）或是以自然的形式表现出来的内在感情（如我们所说的那种“情调画”①）。只要它们是真正的艺术作品，这些形式便达到了目的，并孕育着内在的精神。虽然这番话指的是第一种情况，然而却更适合于第三种情况，这第三种情况就是观众的心里发生了共鸣。这种感情的共鸣不是肤浅的或无价值的，因为具备这种情调的图画会加深和净化观众的感情；至少它使得精神免遭粗俗的亵渎。这样的画可以校正精神，如同音叉能够校正乐器上的琴弦一样。不过琴弦所能达到的精细和宏大在时间和空间上是有限的，而它所产生的艺术上的潜在力量却不会因此而枯竭。

请想象一座或大或小的展览厅，里面有许多展览室，每个展览室里都挂满了成千上万幅各种尺寸的图画，这些画面由颜色描绘出各种自然景象：有一幅画着在阳光下或阴影里的动物，有的在喝水，有的站立在水中，也有的躺在草地上；紧挨着的是一幅“耶稣受难像”，由一位不信基督教的画家所作；还有描绘花草和人物的画，这些人物坐着、站着、或行走——大部分是裸体，还有许多因为透视而缩小的裸体妇女；还有一幅画着苹果和银碟子的画；还有一幅一位某先生的肖像画；一幅描绘日落景色的画；一幅画着身穿粉红衣裳妇女的画；一幅画着一只飞鸭的画；一幅某太太的肖像画；一幅画着一群飞行的天鹅；一幅画着一位身穿白色衣裳的夫人；一幅画着一群被灿烂的阳光照耀得斑斑驳驳的光影里的牛；一幅某大使的肖像画，一幅画着穿绿衣服的夫人的画；等等。所有这些画都被精印成一册，并附有作者的姓名和图画的标题。人们手捧着画册在展览室里踱来踱去，翻动着画页，口中念着人名和画名。不久他们便飘然离去，思想上既无得益

---

① 令人遗憾的是，“情调”这一曾被用来形容艺术家心灵中诗的灵感的字眼，至今却受到滥用以至成了笑柄。试问：又有哪一个伟大的字眼不曾遭到公众迫不及待的亵渎呢？

也无损失，又重去干那些与艺术毫不相干的事了。既然如此，他们为何而来呢？在他们看到的每幅画中，所揭示的生活，都被涂上了神秘的色彩，要么是一种处处充满了磨难的生活；要么是一种充满了迷茫的生活，要么是完全充满了热情和灵感的生活。每幅画中都神秘地包藏着完整的生活，那是痛苦、迷惘的生活，用若干小时的热情和灵感创造出的生活。

这种生活的方向是什么？如果说作品包含着艺术家的灵魂，那么，艺术家的灵魂所呼唤的又是什么呢？对此，有两种说法，舒曼说："给人类黑暗的心灵带来光明，这就是艺术家的职责。"托尔斯泰说："画家是能够描绘一切事物的人。"

如果我们想到刚才描述的那个展览，我们必然在这两个定义之中选择后者，因为我们只要或多或少有些技巧、鉴赏力和精力，就能将各种事物粗糙地或雅致地"涂"在画布上。使画布上的一切和谐匀称就可以算是艺术品了。观众对这些作品冷眼去看，无动于衷。鉴赏家称赞所谓"技巧"，犹如观众称赞走钢丝的杂技演员；鉴赏家欣赏所谓"画面质量"，仿佛一个人津津有味地品尝一块蛋糕。然而，饥饿的灵魂终究还是饥饿。

人们缓步穿过各个展室，不时地说："不错"，"有意思"。而那些该说话的人却什么也没说；那些该听的人什么也没听见。这种情况就叫作"为艺术而艺术"。这种色彩构成的生命力，构成各种生活的内心激动消逝了，艺术感染力衰退了，这就叫作"为艺术而艺术"。

艺术家为他的才华，创造性和洞察力追求物质报酬，他的目的变成了野心和贪婪的满足。艺术家云集在那里，那里就有争权夺利剧烈的竞争、过量的生产。憎恶、偏狭、派系、妒嫉和阴谋，这些都是没有目的性的物质主义艺术产生的必然结果。

人们不理解那些具有高尚理想的艺术家，这些艺术家在无目的的艺术中发现了目的。

"理解"，就是教育观赏者懂得艺术家的观点。有人说，艺

术是时代的产儿。但是这种艺术，只能艺术地重复那些已被同时代人清楚地认识了的东西。所以它没有生命力，它仅仅是时代的产儿，无法孕育未来。这是一种被阉割了的艺术。它是短命的，那个养育它的环境一旦改变，它也就立刻在精神上死亡。

除此之外，还存在着一种能够继续发展的艺术，它同样也发源于当代人的感情。然而它不仅与时代交相辉映，共鸣回响，而且还具有催人醒悟，预示未来的力量，其影响是深远和广泛的。

艺术所从属的那种精神生活是产生艺术的最强大动力之一。精神生活是一种复杂而明确的向前、向上运动，它可以被转变成简单明了的东西。这种运动就是认识过程。虽然它可以采取各种不同的形式，但在本质上却具有相同的内在含义和目的。

向前、向上发展的必然性其原因是难以觉察的，这一过程中充满了烦恼、痛苦、不幸和磨难。每当消除了路上的障碍，到达一个阶段以后，一只隐藏着的黑手又会设下新的障碍。这条道路似乎总是障碍重重，屡遭破坏，难以通行，但是终归会有一些人前来救援，这些人与我们相差无几，只是具备了一种天赋的“高瞻远瞩”的能力。

这些人具有远见卓识，并能昭示未来。他们有时会乐于放弃这种非凡的天才（经常是一件重负），然而却又不能。尽管他们备受嘲笑和忌恨，但他们仍竭力拖着不情愿的人类向前、向上发展。

可能当他们的身体从地球上消失以后，人们便千方百计地企图用大理石、铁、铜或者石头将他们重新创造出来。仿佛这些蔑视肉体，崇尚精神，为精神而劳作的神圣的殉道者和人类的公仆的肉体存在具有什么内在的价值。但是，高高矗立的大理石像说明已经有大批的人到达了现在受人尊崇的那些人生前孤独地站立的位置。

二 运动

精神生活可以用一个巨大的锐角三角形来表示，并将它用水平线分割成不等的若干部分。顶上为最窄小部分，越低的部分越宽、面积越大。

整个三角形缓慢地、几乎不为人们觉察地向前和向上运动。今天的顶点位置，明天将被第二部分所取代；今天只有顶点能理解的东西，明天就成了第二部分的思想和感情。①

三角形的顶端上经常站立着一个人。他欢快的眼光是他内心忧伤的标记。甚至那些在感情上和他最接近的人也不能理解他。人们愤怒地骂他是骗子、疯子。贝多芬生前就是这么一个挺立着受尽辱骂的孤独者。②究竟需要多少时间，三角形的较大部分才能上升到他曾站立过的那个顶点呢？尽管有着许多纪念碑，然而事实上又有多少人曾上升到他那个境界呢③？

三角形的每一层上都有艺术家。凡是能把视线越出自己那一层的界限的艺术家就是先知，他起着进步作用。然而被人们所充分理解并博得人们欢呼的，是那些目光短浅的、或者出于卑劣的动机企图阻止进步的艺术家。三角形中越大的部分（即越低的部分），理解这类艺术家的人就越多。每一层的人们都有意或无意地在渴望得到足够的精神满足。这些满足便由艺术家来提供。为了获得这种满足，底下一层的人们明天将伸出乞求的手来。

不过，这个三角形图形并没有揭示出精神生活的全部画面。它没有把各种事物的阴暗面和明显的大污点展现出来。这种精神

---

① 这个“今天”和“明天”相当于《圣经》中的创世日。

② 《自由射手》作曲韦柏在谈到贝多芬的第七交响曲时说：“他那奔放的才华已达到顶点，现在可以把他投入疯人院了。”当开头的一个乐句反复出现E调时，斯塔德勒神父就对他的邻座说：“那个该死的‘E’调又来了，他准是疯了，讨厌！”（奥古斯特·戈莱里赫：《贝多芬》，音乐丛书第一部分，R·斯特劳斯编辑。）

③ 众多的纪念碑也很难回答这个问题。

“食粮”常常也是身居高层的人们的营养物。其实，这种食粮对于这些食者是有毒的；吃得少了，它会使人们的灵魂渐渐从高层往下降；吃得多了，这种毒物甚至会使灵魂一落千丈。在显克微支的一部小说中，他把精神生活同游泳作了比较：如果一个人不与下沉作不疲倦的斗争，他就会沉没。在这种情况下，人的才能就变成了《圣经》上所说的祸根。这不仅是对那些低级的艺术家而言，而且也是针对那些“享用”其毒的人而言的。自己的精神处于干涸状态，并相信能从这种艺术之泉中取得解渴的水源时，这种艺术家施展手段去取悦于那些卑劣的需要，他用虚假的艺术形式来表现猥亵的和有缺陷的东西，欺骗人们并使人们欺骗自己。正当人们感到这样的艺术无益于向前的运动，而只能阻碍人们向前奋进，并把毒素到处传播。

在艺术得不到人们的维护，同时又缺乏真正的精神食粮的时代，精神世界是衰微的。灵魂不断从高处跌落到三角形的底部，整个三角形显得死气沉沉，甚至倒退和下沉。在这闭目塞听的时代里，人们把一切特殊的和独一无二的艺术价值归因于外表的成功，因为他们是用表面效果来衡量价值的，他们只考虑物质上的满足。他们欢呼某些技术进步，这除了满足肉体的需要以外，毫无益处。与此同时，真正的精神满足却被贬低或忽视了。

爱的幻想，灵魂的渴望，都被嘲笑或被认为是精神失常的表现。也有个别难以昏昏入睡的灵魂，强烈地渴望充实的精神生活，渴望知识和进步，它在庸俗的物欲主义者的叫嚣声中，发出悲哀和忧郁的呻吟。精神的黑暗愈来愈重地笼罩在这些惊恐的灵魂周围；而这些灵魂的自身，却因怀疑、胆怯而倍受折磨，虚弱不堪，宁愿毁灭也不愿慢慢沉入黑暗。

在这样的时代里，艺术只满足低级的需要，满足物质的需要。它在粗俗的材料中寻找内容，因为它不知道还有更好的东西。客观对象总是那样，而人们认为艺术的目的便是把它复制出来。从此，是“什么”的问题消失了，唯独剩下“怎样表现”这

个问题，即用什么方法来复制这些物质对象。方法变成了基础，艺术也就失去了它的灵魂。

在探索"怎样表现"的过程中，艺术成了一种专门的、反对艺术家发生作用的东西，而艺术家又抱怨人们对他们的作品无动于衷。因此在这种时代，除了一些微不足道的创造被一小伙资助人和鉴赏家捧得天花乱坠(这样偶尔也能获得好处)外，艺术家几乎没有说话的余地了。这时，一些表面看来有才华和技巧熟练的人就能走上前台，轻而易举地让他们的艺术名噪一时。在每个"艺术中心"里，这样的艺术家都有成千上万，在他们中间多数人热衷于寻求新奇的风格，生产出无数缺乏热情的作品，这些作品平平庸庸，它们的灵魂处于昏睡状态。

同时，竞争愈演愈烈。这种野蛮的争雄日益变得物质化。无数派别为取得通向顶端的位置而在他们已经获得的领地上层层设防。被遗忘在一边的观赏者对此惑然不解，只能乏味地离去。

然而精神的三角形却并不顾及这些混乱、纷争以及这种为了名望而进行的野蛮追逐，仍在缓慢而实实在在地以不可抗拒的力量向前和向上运动着。

一位隐形的摩西① 从山上下来。看人们那围着金牛翩翩起舞，但是这位摩西带给人类的是许多智慧的食粮。

摩西的声音不为凡人所闻，只有艺术家才能首先听见，他们不知不觉地跟随着这声音前进。在这"怎样表现"的问题中隐藏着一颗复兴的种子。尽管这个"怎样表现"就整体来说是无关宏

---

① 据《圣经》记载，摩西带领以色列人从埃及出走的第三个月，在西奈山顶上与耶和华见了面。耶和华说，他打算和以色列人民立约。当摩西带着《十戒》再度从耶和华那里下山回来时，发现他的人民已经背叛他。他们用黄金做了一头牛，把它作为崇拜对象，并燃起篝火，围着它狂欢作乐。摩西对此非常恼怒，于是他命令唯一没有参与这一盲动的利末及其子孙，用宝剑杀死了几千名叛教者。——译者注

旨的，然而，有可能从方法的“差异”上，即至今仍被称为个性特征的那个东西上，看出作品不仅有纯物质的方面，而且还有较为无形的方面，即写真主义时期的作品所缺乏的那个方面，在那个时期，普遍的目标是“按照事物的本来面目”复制它们，而从不耽于幻想。①

如果艺术家的情感力量能冲破“怎样表现”并使他的感觉自由驰骋，那么艺术就会开始觉醒，它将不难发现它所失去的那个“什么”，而这个“什么”，正是初步觉醒的精神需要。这个“什么”不再是物质的，属于萧条时期的那种客观的“什么”，而是一种艺术的本质、艺术的灵魂。没有艺术的本质、艺术的灵魂肉体（即“怎样表现”）无论就个人或一个民族来说，始终是不健全的。

这个“什么”是艺术所独具的本质，唯独艺术才能以其特有的手段把它们清楚地表达出来。

三　精神转折点

精神的三角形缓缓地向前运动。今天，底下最大的部分已经到达了首先发出物欲主义的战争呐喊的地步。这些部分中的居民自称是犹太教徒、天主教徒或新教徒等等。他们实际是无神论者，他们中最狂妄或最狭隘的人公开承认这一点“天堂是空的”，“上帝死了”。在政治上他们是自由派和改良派。他们昨天对政治教条感到恐惧和憎恨，今天却对无政府主义感到恐惧和憎恨，事实上，对于无政府主义，他们除了知道它可怕的名字以外，别的一

---

① 人们经常提到“物质”和“非物质”，以及它们的比较级，“较多物质”或“较少物质”。世界是物质的还是精神的？我们所规定的物质和精神的区别是毫无用处的呢，还是至少找到了它们各自的主要倾向性呢？思维，尽管它是一个精神的产物，但以纯科学来规定，它是物质的，但属高级物质。没有任何东西能被“美化”成精神吗？这些问题的讨论超出了本书的范围，在这里，重要的是不应把界限划分得过于僵定。

无所知。

他们在经济学说上是社会主义者，准备用正义这一武器消灭资本主义这个大祸患。因为这些人从来没有独立解决过任何问题，而似乎只是被具有献身精神、思想崇高的同胞们推上了前进的战车，所以他们对于艰苦的劳动一无所知，而且认为它非常轻松；他们只相信完美的思想和万能的药方。

虽然上述的那些人不顾一切地把下面一层的人往上拖，但那些下一层的人们还是赖在他们的老位子上不愿上升，因为他们害怕未知的前景、害怕被人们所背弃。

上层的那些人，不仅仅是无神论者，而且以种种奇谈怪论来为他们的无神论观点进行辩护。例如维可夫① 的怪论——这个根本不够格的学者竟然说：“我解剖了很多的尸体，从未发现过灵魂。”

在政治上他们是些只知道各种议会章程的人，因为他们只从报刊杂志上阅读各种政治文章。

在这些上层人物当中，其它类型的思想也层出不穷——关于科学和艺术，文学和音乐。

在科学上，这些人是实证主义者，他们只承认那些能用秤和尺来度量的事物。他们把未经证实的一切都说成是胡说八道，正象他们在昨天把今天被证实为正确的理论斥为谬误的一样。

在艺术上他们是写实主义者，这就是说，他们在某一确定范围内承认并看重艺术家的风格、个性和气质等某些明显的特点。这一范围是由别人确定的，但他们却对此深信不疑。

尽管他们戒备森严，护持有方，尽管他们的原理无可指责，但是在这些上层人当中仍然潜伏着恐惧、紧张和危机。他们的思想犹如乘坐一艘巨大而坚固的远洋轮船的乘客一样，这些乘客看见陆地在迷雾中消失，大海的上空乌云密布，狂风掀起黑沉沉的

① 鲁道夫·维可夫（1821—1902），德国物理学家和病理学家。

藏书专用章

巨浪。这是他们所接受的教养的必然结果。他们知道自己今天所崇敬的哲学家、政治家和艺术家正是昨天曾被贬为流窜犯、匪徒和骗子的那些人。在三角形中所处的位置越高，这种恐惧感越明显，这种现代末日感越强烈。到处有人在观察，有人在思考比较。他们问："如果前天的知识一定被昨天的知识所推翻，昨天的知识一定被今天的知识所推翻，那么，今天我们称之为知识的东西是否可能被明天的知识所推翻呢？"他们当中最勇敢的人答道："这是完全可能的"。

于是，能够认识今天的科学尚未解释的各类事物的人出现了。他们问："虽然科学已经发展到这种程度，它最终能够解答这些问题吗？如果它能够解答，人类又能够完全信赖它的答案吗？"在这些阶层中，知识渊博的人，他们都记得现在学术界证明是千真万确的许多事实，过去都曾经遭到过蔑视。另外还有一些美学家，他们现在正在论述一门昨天备受指责的艺术。在这些著作中，他们清除了艺术刚刚跨越的许多障碍，但又设置了不少新的障碍。他们并没有觉察到自己设置的障碍不是在艺术之前，而是在其后。如果他们觉察到的话，他们就会重新著书立说，赶紧把障碍往前移一点。这一过程将一直持续到他们明白了美学上最先进的法则对未来的艺术毫无价值，而只是对过去的艺术才有意义的时候为止。非物质的王国中的一切事物没有任何理论可言。没有物质存在的东西不能以物质手段具体化。属于未来精神的东西只能在感情中实现。而艺术家的天才是通向感情的唯一渠道。理论的光辉只能照耀已经成形了的昔日观念①。随着我们往三角形的高处上升，我们发现那里更是混乱不堪，犹如一座城市，即便建立在最完善的建筑方案上，也会被自然中不可控制的力量所震撼。人类就生活在这样一座精神城市中，面对突如其来的破坏，建筑学和数学都对它束手无策。在一处地方一座高墙象

①参阅第七章。

纸片似的倒塌下来，在另一处地方高耸入云，建立在“不朽”的精神支柱上的高塔顷刻间变为废墟。废弃了的教堂墓地震动了，荒芜了的墓穴开裂了，从里面爬出了被遗忘的幽灵。太阳出现了黑子，并在渐渐昏暗下去，有什么力量能用来抗御黑暗呢？在这座城市中，也居住着被谎言损坏了听觉的人们；他们听不见一丝轰响，这些人还被一些离奇的知识所蒙蔽，他们说：“我们的太阳一天比一天明亮，最后的几粒黑点也将很快消失。”然而，即使这些人也终将有恢复听力、擦亮眼睛的一天。

当我们在三角形图式中继续往上升时，我们不再感到茫然不知所措了。在那里，人类建立起来的各种支柱受到了勇敢的抨击。在那里，我们发现了另外一些知识丰富的人，他们对所有的事物一再进行测试和判断。他们对任何问题都无所畏惧。他们对作为万物的基础——物质——提出了质疑，结果，整个宙宇都动摇了。旨在全盘取代物质的电子理论，即运动的波长的理论在这个时期找到了许多勇敢的卫士，这些人到处超越壕堑，但在攻打现代科学堡垒的战斗中却不幸阵亡。他们象是一群孤注一掷的敢死队的战士，但是，“坚不可摧的堡垒是没有的”。

这样，被昨天的科学称为骗子的事实一一被证实了。甚至连报纸这种世俗的成功和大众的最恭顺的仆人，最善于见风使舵的东西终于也不得不改变对科学“奇迹”的冷嘲热讽，乃至完全抛弃这些腔调。很多知识分子，其中也包括极端唯物主义者，正致力于对那些模糊的问题进行科学探索，这些问题再也不能被束之高阁或视而不见了。①

① 儒尔纳·瓦格纳·巴特洛甫（彼得堡）、格罗兹（伦敦）等，后来又有C·H·理克特、C·法莱玛琳。大约两年以前，巴黎《晨报》在“我确认，但我无从解释”的标题下发表了后二人的发现。最后，C·鲁布卢梭（人类学量罪法的发明者）以及尤赛彼沃·派兰蒂奥转向了神秘科学，并认识到某些超验的现象。除了在这方面从事研究的个别学者以外，许多完整的组织机构也象雨后春笋一般出现，从事同样目的的研究。（如巴黎的“心理学研究协会”在全国建立分会，向公众宣传、普及它们的研究成果。）

此外，不相信物质科学的方法能解决非物质问题或与我们感觉无关的事物的人数正在增多。正如原始艺术寻求帮助一样，这些人也在转向那些几被遗忘了的时代，以便从差不多被遗忘了的方法中获得帮助。这些方法依然有其活力并仍为不少民族使用。而我们站在自己的认识高度上却一向对这些民族投以怜悯和讽弄的眼光。印度人乃属于这类民族，他们一次又一次地向我们的学者提出了我们平日忽略了或者不屑一顾的问题①。布莱维斯基夫人在印度人当中生活了很多年，她是第一个看到这些"野蛮"和我们的文明之间的联系的人。在这一瞬间，出现了当代最重要的精神变化之一，它拥有众多的追随者；在信奉"通神教"的社会里，它甚至以一种物质形式出现。在这种社会里，有大批企图以内在知识解决精神问题的人；他们的方法与实证主义相对立，是发源于以相对精确表达出来的古代智慧②。作为这种精神发展变化基础的通神学理论是由布莱维斯基夫人提出来的。她根据通神论的观点，采用问答教学法的形式明确地解答了学生提出来的问题③。"通神论"，根据布莱维斯基夫人的看法，是永恒真理的同义词。"新的真理的火把的传递者将发现人类的意识对他的信息已有准备，将发现一种足以表达他的真理的语言，以及一个正在等待他到来的组织．这一组织将会彻底扫除他道路上机械的、物质的障碍和困难"。然后，布莱维斯基夫人用以下的话结束了她的著作："与现在相比，二十一世纪的地球将成为天堂。"

虽然我们也许会对通神论的观点能否上升到理论的高度，以及对通神论者们企图对许多问题作出明确解答的奢望表示怀疑，但从根本上来说，这也不失是一场精神变化。这场精神变化对改变整个气氛有着强大的作用，它预兆着对受压抑的灵魂和忧郁的心

① 例如对话催眠术的作用，在早先曾为许多学者所不屑一顾。

② 见鲁道夫·斯坦纳：《通神学》中论述认识方法的文章。

③ H·P·布莱维斯基：《通神学入门》，伦敦，1889。

灵的拯救。

当宗教、科学和道德发生动摇（最后一击是由尼采的巨掌发出的），当外在的支柱岌岌可危时，人类便把自己的注意力从外表转向了内心。在这场精神革命的过程中，文学、音乐和绘画是最敏感的区域。它们反映了现实的黑暗面，最初展示了只为少数人所觉察然而却意义重大的微光。尽管这类文学艺术也会逐渐变得暗淡无光，但是它们毕竟开始脱离今天这种没有灵魂的现实生活而朝向那些给“非物质”的灵魂带来自由天地的力量和理想。

在文学中，梅特林克就是这样一位诗人，他把我们引入一个奇丽的、更确切地说是超验的世界。他的“玛兰纳公主”、“七个公主”以及“盲人”等不是象莎士比亚作品中的主人翁那样的过去时代的人物，而象在迷雾中走失了的灵魂，承受着被窒息的危险，不断遭遇到某些无形的、阴暗的力量的威胁。

精神的黑暗、愚昧、不安、恐惧笼罩着他们所生活的世界。梅特林克也许是最早的预言者之一，他高瞻远瞩最先看到并指出了上诉的那种没落。精神气氛的阴郁，这可怕的无所不能的巨手，惊恐万状的意识，迷失方向的感觉，没有向导的状况，所有这些都能清晰地从他的作品中感受到①。

梅特林克主要用艺术的手段来创造他的气氛。他的物质材料（阴郁的山峰、月光、沼泽、风、猫头鹰的叫唤等）都具有强烈的象征意义，有助于表达内在的情感②。梅特林克的主要技术武器

---

① 站在这些预言者前列中看到了精神的没落的，还有阿尔佛雷德·库宾。在他的绘画和小说《在那一边》中，他几乎以不可抗拒的力量把我们引入痛苦可怕、虚幻漂渺的幽境。

② 当梅特林克自编自导的一出戏在圣彼得堡上演时，在一场试演中，他自己用一匹平挂着的麻布表现了一座城堡。对他来说，精心制作复杂的舞台布景是无关紧要的。他象儿童游戏一样地表演（儿童永远是最伟大的幻想家）；儿童们能用一根棍子当马，或用纸鸟排成整齐的骑兵队，用这种方法，一个纸叠起来的骑士也可以变成一匹马（屈格尔根：《一个老人的回忆》）。同样，在现代的剧院里，观众的想象也起着重要的作用，尤其是在俄国的戏剧当中。这是未来的戏剧从物质向精神过渡的一个值得注意的因素。

是词语。一个词是心灵的声音，它部分地或主要地来源于它所指称的对象。但是，如果这一对象是听得到但看不见的，那么听众的意识仅仅接受了一个非物质化了的对象的抽象印象；他的心中立即产生一个相应的反映。同样道理，当我们听到“草坪上生长着一棵绿的、或黄的、或红的树”这些字眼时，立刻能根据所听到的词汇大致描绘出一棵概念中的树。

一个恰当的词（诗的意义上）可以根据诗的需要，两次、三次或更多次地重复使用，这不仅会加强它的内部结构，而且可以从该诗中发掘人们未曾想到的一些精神特质。另外，一个词的经常性重复（儿童时代的爱好，但成年后就忘掉了）便会夺去它的外在指称。同样，人们往往会忘记一个特定事物的象征指称，却忘记了这指称的声音。当我们听到这个纯粹的声音，就可以无意识地联想到与之有关的具体的或抽象的事物。在后一种情况中，这一纯粹的音响直接在心灵中产生了印象。心灵发生了一次无对象的震动，发出比一个铃铛的鸣声、一件弹拨乐器或一块跌落下来的木板发出的声响更为复杂、（同时我认为）更加超脱飘逸的音响。未来的文学的巨大潜力就在于此。这种文学的潜力在《暖房》①中已有了雏型。一个表面上中性的词的内涵在梅特林克笔下会给人阴沉忧郁之感。如“头发”这个普普通通的词的某种用法，可以加强一种悲伤或失望的气氛。这就是梅特林克的技巧。他使我们明白，象雷声、闪电以及乱云飞渡后面的月亮这样一些有外在物质特征的东西，在舞台上比在自然界更象儿童时代的那类妖怪：它们是想象素材。

内在的力量不会轻易丧失自己的强度和效果②。一个有直接的和间接的两层意思的词是诗和文学的材料，只有这些艺术才能自如地运用它，并通过它与灵魂对话。

---

① 玛利斯·梅特林克，《十五支歌曲伴随着的“暖房”》，布鲁塞尔，1899。

② 以爱伦·坡的作品与梅特林克的作对照能显示出从物质到抽象的艺术过渡。

在瓦格纳的音乐中可以见到一些相似的东西。他著名的《主题》试图通过某些比服装、道具、化装和灯光效果更有效的手段，赋予角色以各种性格。他所用的明确主题的方法是一种音乐技巧。它通过一个乐句创造了一种精神气氛，这一乐句引出了一作曲家指挥如意的英雄主题①。最现代的音乐家，如德彪西，经常从自然中汲取灵感，借纯音乐形式的表现，创造出精神印象。由于这一原因，人们经常将德彪西和印象派画家相提并论，这些人的根据是，德彪西也象这些画家一样，使自然现象服从于艺术目的。不管这样的比较有多少道理，它只不过是着重说明这个事实：当今各种艺术形式相互吸收，彼此相似。但如果把这种观点当成对德彪西创作的意义的全面概括，那未免有点草率。尽管与印象主义者有某种相似，他表现出对本质内容的执着追求，这使我们从他的作品中立即看出，这个被烦恼不安和神经紧张所困扰的时代灵魂却不乏缺陷、不停在呼唤。德彪西从来不在他的音乐中使用作为标题音乐特点的纯物质性旋律，即使在他的印象派风格的作品里也是如此，他孜孜以求的是创造出一种抽象的印象。

俄国音乐（莫索尔斯基）对德彪西产生过巨大影响。所以他和俄国年轻的作曲家（其代表人物是斯克里亚宾）极其相似，这一点毫不奇怪。在他们两人的作品中有一种内在的血缘关系，有一些使听众不安的共同缺点。德彪西的乐曲中那些现代的不和谐音经常突然转入传统的优美迷人的旋律。他经常感到被侮辱，仿佛自己象个球，在内在和外在的美感之间被抛来掷去。内在的美是通过对传统美的需要和摒弃获得的。对那些尚不习惯这种音乐的人来说，它显得丑陋；普通人喜爱外表的美而对内在的美一无所知。在音乐方面，唯一放弃传统美感，接受每一表现手段的人大

---

① 艺术家的尝试一再证明，这种精神境界不仅能够属于主角，同时也能够属于任何人。例如神经非常敏感的人无法在一个与他精神相悖的人曾住过的房间里居住，尽管他们根本不知道有这么一个人。

概要算奥地利作曲家阿尔落德·勋伯格（Arnold Schönberg）。这位为“公众所不齿的庸人”、“骗子”和“半瓶醋音乐家”在他的《和谐论》中说：任何乐音的结合，任何旋律的发展都是可能的。但是我开始感到存在着某些明确的规律和条件，它们使得我选用这种或那种不和谐音。”①

换言之，勋伯格认识到最大的自由——一门毫无约束的艺术的自由不可能是绝对的。每一时代都能达到一定程度的自由，但即使最伟大的天才，也绝不会超越这一自由的界限。但是每一时代的人都必须尽力达到该时代自由的极致。不管那些顽固势力如何尽力地反对。勋伯格就不遗余力地充分运用自己的自由，在探索精神结构的过程中发现了新的美的丰富的宝藏。他的音乐引导我们进入一个不用耳朵听而是用心灵来领会的境地。未来的音乐便是从这一基点上开始的。

在印象派的绘画中也有着一条与此并行的路线。在进入抽象艺术领域的新印象主义中我们可以看到这一路线的最教条、最自然主义的形式。新印象主义就是把自然的全部闪耀和光辉一同搬上画面，而不仅是被分割的局部②。

有三个风格迥异的画派却几乎同时存在，看到这一现象是十分有趣的，这三个画派是：

1.罗赛蒂和他的学生布纳——琼斯，以及他们的追随者；

2.勃克林和他的弟子斯托克，以及他们的画派；

3.赛冈提尼和一大帮毫无价值的从形式上模仿他的人。

我选用这三个派别来解释艺术中对抽象的探索。罗赛蒂企图复活拉斐尔以前的抽象形式。勃克林热衷于使用各种神话和传说的故事，但与罗赛蒂相比，他给传说中的人物以强烈的具体形式。赛冈提尼是三人当中外表上最具物质感的画家，他选择了

① 《音乐》，第104页，摘自《和谐论》（普及出版社）。

② 见保罗·西涅克《从德拉克洛瓦到新印象派》，巴黎，1899。

最普通的景物(山坡、石头、牛群等),经常将它们表现得维妙维肖,但是他总是在成功地描绘出物质内涵的同时,也描绘出了它的精神内涵,因而他实际上是三人当中"非物质"程度最高的画家。

这些人都通过"外表"的途径来探求"内在"。

沿着另一条更具有绘画意义的道路,一个伟大的新的形式感的追求者试图解决同样的问题。塞尚把一个茶杯表现成为一个具有生命的东西,或者说得更确切点,他用一个茶杯表现了某种活生生的东西的存在。他使静物上升到具有生命的境界。

塞尚象画人一样地画物,因为他具有揭示万物的内在生命的天赋才能。他获得了富有表现的色彩和一个以近乎数学的抽象来谐调安排颜色的形式。一个人、一棵树、一只苹果不是被塞尚"再现"出来,而是被他用来构造一个称为"图画"的东西。这同一意图是最伟大的法国青年之一——亨利·马蒂斯的创作的动力。他挥笔"作画",在这些"图画"中竭力去表现神韵。为了实现这一意图,他要求的只是适合描绘的题材(人物和其它都行)和绘画独具的手段——色彩和形式。

由于个人的志趣,由于他是法国人,更由于他具备色彩画家的天赋,亨利·马蒂斯总易于过份强调色彩,他象德彪西一样,并不总是能够回避传统美感,印象主义已经溶化在他的血液中了。一方面人们看得到马蒂斯的充满了由内在需要而产生的巨大精神活力的画,另一方面,人们也会看到他的一些只具外表魅力的画,那些画只是由于外在冲动而描绘的(这使人们常常想起马奈)。从这些画中我们看到了法国人典型的精巧优美,一种不时被上升到浮腾云海中时隐时现的奇峰的轻盈飘逸的旋律感。

但是在巴黎的另外一位伟大的年轻艺术家——西班牙人毕加索的画中,不存在任何传统美的痕迹。由于自我表现的强烈冲动,毕加索从这种手法转到那种手法。这种跳跃式的变换形式的结果是,他的各种表现手法之间的差别悬殊,这使得他的追随者

们因为找不到他的固定手法而感到十分困惑。正当他们认为自己领会到他的手法时，他又改变了招数。就这样，立体主义出现了，这是法国最新的绘画运动（第二部分中将详细论述）。在立体派绘画当中，毕加索试图用数字比例来达到构成。在他最近的作品中（1911年）又通过逻辑来瓦解物质，但不是采用清除的方法，而是采用把各部份分解并把它们散在画面上的结构方法。然而，令人非常奇怪的是，毕加索似乎希望表现出物质的外表。他勇于创新，当色彩使他烦恼时，他就把它们扔到一边去，而只用赭石和白色作画；这些令人费解的事情就是他力量之所在。

马蒂斯——色彩；毕加索——形式。这是两块指明伟大目标的路碑。

四　金字塔

在一条路的不同位置上，存在着不同的艺术，它们都别具一格，用各自特有的方法尽力表现自己。不管有多少差别，或许正是有了相互的差异，各门艺术才从未象在现在的精神危机时刻那么相互接近。

每一种表现都孕育着非再现性、抽象和内在结构的努力，艺术家们或有意识或无意识地遵循着苏格拉底的告诫："了解你们自己吧。"有意识或无意识地研究和探讨自己的素材，衡量那些他们有特权使用加工的因素的精神价值。

这种作法的必然结果是各种艺术的要素之间的比较。人们发现音乐是最优秀的老师。几个世纪来，音乐一直是这样一门艺术，它力图表现艺术家的灵魂和创造音乐的独立生命，而不是复制自然现象。例外情况十分罕见。

在渴望能艺术地表现自己的精神生活时，一个不满足于再现生活和自然的画家，会情不自禁地羡慕音乐——这门目前最乏物质性的艺术竟然如此轻松自如地达到了这一目标。他会自然而然地将音乐的手法应用到他自己的艺术中去。对现代绘画中的节

奏、对数理抽象结构、对色调的重复、色彩的流动等等的追求也就应运而生了。

在不同艺术门类之间作艺术手法的比较和相互借鉴是可以成功的，但必须从根本上着手。一门艺术必须懂得另一门艺术如何使用它的方法，这样它就能根据同样的基本原理来运用它自己的各种手法，不过是通过它自己的媒介。艺术家绝不能忘记，每一种手段都有着它适合的应用，而这种应用必须由他自己来发现。

在形式的应用中，音乐能取得的效果是绘画无法企及的。但是绘画也有一些优于音乐的特长。例如，音乐可在时间的延续上作文章，而绘画却只能同时向观众展现出它的整个内容①；音乐在外表上不受自然的约束，因而不需要任何外在的表现形式②；绘画几乎仍然毫无例外地依靠自然的形态和现象，它目前的任务是：象音乐长期以来所作的那样——测试自己的力量和手段，认识自己，然后以纯粹的绘画方法，运用它自己的力量来实现创造的目的。

“自我分析”可以把每门艺术和其他艺术区分开来，它们之间的相互研究使它们的内在努力重新结合。每门艺术均有其独有的力量，这是无法相互替代的。最后，各门艺术的独有力量可以互相配合，而这种配合终将导致我们现在可以展望的一门新的艺术——真正史诗性的（monumental）艺术。

任何人，只要他把整个身心投入自己的艺术的内在宝库，都

---

① 关于差异的这些论述，象世上万物一样，都是相对的。从某种意义上说，音乐也无需受时间的限制，而绘画却要利用时间。

② 音乐在试图表现物质的外貌上究竟如何惨遭失败，这一点可以从矫揉造作、荒谬可笑的标题音乐中得到证明。近来有人做了这方面的试验。对阵阵蛙鸣、农庄里的嘈杂声和霍霍的磨刀声的模仿，造成了夜总会里的表演的惟妙惟肖的声响效果，十分可笑。但是严肃的音乐中，这种放纵无度的表现却是对模仿自然的一个警告。自然有其自己强有力的语言，这种语言是无法模仿的。农庄的嘈杂声从未被成功地复制出来过。这种努力徒然浪费时间。每种艺术都可以表现自然的情感，但只能通过艺术对其内在精神的传达才行。

是通向天堂的精神金字塔的值得羡慕的建设者。

第二部分　绘画

五　色彩的效果

当你扫视一组色彩的时候，你有两种感受。首先是一种纯感官的效果，即：眼睛本身被色彩的美和其它特性的魅力所吸引。你感到满足和愉快，仿佛象一个食物品尝家品尝了美食；或者眼睛感受到一种类似美味佳肴对舌头的那种刺激。然后，眼睛感到平静和凉爽，犹如碰过了冰块的手指。这些都是生理上的感觉，为时有限。此外它们还是肤浅表面的东西，如果人的心扉紧闭，其印象便转瞬即逝。这好象是我们碰到冰就产生寒冷的感觉，一当手指变热后，寒冷就立即被遗忘了。同样地一当我们的眼睛转向了别处颜色的感官作用也就被忘却了。另一方面，冰的寒冷的感官作用渗透得愈深，它引起的感受也就愈复杂，而且是一系列的心理体验。同样，色彩的表面印象也会发展成为某种经验。

对一般的人来说，只有熟悉的对象所产生的印象才是肤浅的。当我们第一次遇上一种新现象时，意识中立即会出现一个印象。这是儿童发现周围世界的经验：每一种事物对他都是新奇的。当看到一束火光，他就想去抓住它，结果烫伤了手指，从此他一见到火光就敬而远之。但是后来他认识到火也有友好可亲的一面，它能驱散黑暗，延长白天；为取暖做饭所必不可少，还可以给人一种愉快奋发的图景。这种经验的积累形成了儿童对于光的知识，它深深地铭刻在他的头脑中。当那一强烈的兴趣消失后，火焰的视觉吸引力和他对火焰的冷漠无视相抵消了。这样，整个世界渐渐变得索然无味。人认识到树林可用来遮荫；马儿跑得快，而汽车跑得更快；狗会咬人，月亮遥远；镜子中的物象并不是真的。

只是随着人类日益进步，他们对不同的存在和事物的体验范围才变得更为广阔了。然而只有发展到最高级阶段，他们才能把握

这些存在和事物的内在意义和内部共鸣。对色彩的体验亦然。如果一个人不够敏感，色彩就只会给他留下暂时和浅显的印象。但即使这种最简单的效果，其性质也视情况而异。眼睛受到明亮的、纯净的色彩的强烈吸引，而明亮的暖色吸引力更强。红色使人想起火焰，它一直为人类所眷恋迷醉。浓烈的柠檬黄非常刺眼，就象长鸣不止的喇叭尖叫声那样刺耳。为了缓和紧张，人们会转向绿色或蓝色。

然而，对一个较敏感的心灵，色彩的效果就会更深刻，感染力更强。这就使我们到达了观察色彩的第二个效果，色彩的心理效果。它们在精神上引起了一个相应振荡，而生理印象只有在作为通往这种心理振荡的一个阶段时才有重要性。

色彩的心理效果究竟如上所述是直接的呢，还是来自于联想？这是个悬而未决的问题。如果灵魂与肉体浑然一体，心理印象就很可能会通过联想产生一个相应的感觉反应。例如，红色会产生火焰所引起的类似感觉，因为红色是火的颜色，暖红色使人兴奋，但另一色调的红色却使人联想起流淌的鲜血，从而使人产生痛苦或厌恶。在这些情况中，色彩能唤起一种相应的生理感觉，毫无疑问，这些感觉对心灵会发生强烈的作用。

如果情况都是如此，那么我们可以明确指出色彩对眼睛的物理效果，而且也可以明确指出对其他感官的物理作用。人们可以说明亮的黄色看上去是“酸的”，这是因为它令人想到了柠檬的味道。

但是这样的论断不是普遍适用的。在味觉和色彩之间有若干相互联系很难分类判断。德累斯顿有一个医生报告说，一个他称为“感觉异常”的病人一尝到某种酱汁，就尝到了“蓝色”，也就是见到了“蓝色”①。也许人们可以提出这样的解释：对于极

① 见佛洛登堡《性格的双向性》，（《超脱世界》1908，第二期，64—65页）这位作者还讨论了“听颜色”这种现象，并断言其中没有任何规律可循。又见《音乐》中L·斯库涅也夫的文章，1911年，第9期，莫斯科出版。该文显然主张制定一条定律，是完全可能的。

端敏感的人来说，思想上的联想是非常直接的，而且心灵本身也很容易感动，因此，任何味道的印象都能很迅速地传递到心灵，然后再传给其它的感官（在这里是眼睛）。这暗示着一种反响或共振，正象有的乐器一样：还未经人触动，就发出跟另一件在被人演奏的乐器和谐的声音。精神敏感的人象是高手操奏的一把质地优良的小提琴，一接触琴弓，就发出悦耳的声音。

人们已知道，视觉不仅可以与味觉相一致，而且也可以与其它感觉相一致。很多颜色（如深群青、铬绿、蓝灰）被形容成“粗糙”的或刺一般的，另外一些则是“柔和的”和“天鹅绒般的”，这样人们才想去抚摩它们。甚至连色彩的冷暖特点也基于这些差别。有些颜色显得柔软（如灰蓝），有些显得坚硬（如钴绿、氧化青绿），因此，刚从管子里挤出来这些颜色看上去就是“干燥的”。

我们经常能碰到诸如“芬芳的色彩”一类的形容。

色彩的声音非常明确，几乎没有人能用低沉的音调来表现鲜明的黄色，或者用高音来表现深蓝①。在很多重要的场合下，用“联想”所作的解释并不能使我们感到满意。那些听说过“色彩疗法”的人都知道，有色的光能影响整个身体。有人曾尝试用不同的色彩来治疗各种神经疾病。红光能刺激和兴奋心脏，蓝光则能造成短暂的麻痹。如果能在动物和植物当中观察这些作用，象有些实验所做的那样，那么“联想”理论将被证明是不充分的。

---

① 很多理论和实践都对这一专题进行过研究，人们已经想到用对位的方法来作画。又，不懂音乐的儿童通过选用相应的色彩（如花朵的颜色）成功地学会了弹钢琴。A·赛凯琳——恩库斯基夫人在这一领域内研究了多年，她创造的研究方法是，用天然颜色来描绘声音，又用天然的声音来描述颜色。这样就能“听到色彩的声音，看到声音的色彩”。这一理论体系几年后被首创者的学派以及圣彼得堡的音乐学院成功地证明了。最后，斯克里亚宾用更具灵活性的方法，象恩库斯基夫人那样把这种音乐和色的平行关系制成一张图表。在《普罗米修斯》一文中，他为自己的理论提供了有力证据。（他的图表见于《音乐》1911，第9期，莫斯科。）

不管怎样，人们都必须承认，这一门学问目前尚有待深入探究，但是毫无疑问，对人体这样的有机体色彩能产生巨大的作用。

现在，在心理学领域内“联想”理论再也不能令人满意了。一般说来，色彩直接地影响着精神。色彩好比琴键，眼睛好比音槌，心灵仿佛是绷满弦的钢琴，艺术家就是弹琴的手，它有目的地弹奏各个琴键来使人的精神产生各种波澜和反响。

很明显，色彩和谐统一的关键最终在于对人类心灵有目的的启示激发；这是内在需要的指导原则之一。

六　形式和色彩的语言

灵魂里没有音乐的人
不会为甜蜜和谐的乐声所感动，
他们为非作恶，使奸弄诈，
他们的灵魂象黑夜一样昏沉，
他们的情感与鬼域一样幽暗，
这种人是不可信任的。
听这音乐！

《威尼斯商人》第五幕第一场

乐曲声直接作用于心灵并在那里激起回响，因为乐感是人所固有的。

“众所周知，黄色、橙色和红色具有快乐和丰富的含义”。（德拉克洛瓦）①

以上的这些名言表明了各门艺术间的密切关系，尤其是在音乐和绘画之间的关系。歌德曾说，绘画必须以这一关系作为基础，以此先见之明，他预言了绘画在今日的状况。事实上，它现在

① 参阅西涅克《从德拉克洛瓦到新印象派》。并可与K·谢特拉趣味盎然的文章《关于颜色的札记》相比较。（《装饰艺术》，1901年，二月号）

尚处在发展道路的第一个阶段上，但根据绘画自身潜在的可能性来看，它必将在抽象性上发展，并最终到达绘画的构成的境界。

对于这种构成的理论，绘画具备了它所特有的两个表现手段：

1.色彩

2.形式

形式可以独自存在，可以作为一种物体的“真实”或不“真实”的再现，或者作为一种空间或平面的抽象界限。

色彩不能单独存在，它必须有某种边线。一种无限扩张的红色，只可以想象。因为当听到“红色”这个词的时候，我们头脑中出现的这种颜色是没有明确界限的。如果我们需要这些界限，我们必须有意识地对它们加以想象和构思。然而，当我们用抽象的、非物质的眼光注视某一红色的时候，它们在我们心中呈现了一个既明确又模糊的印象，这种印象有一种纯生理的声音①。这种红色没有任何独立的冷暖过渡；而且我们应这样设想：红色调里的各种微妙的变化也是如此。为此我才说这种精神视觉是模糊的。但是既然这种内在声音在没有冷暖倾向的情况下能够持续下去，我们同时也可认为它是“明确的”。它类似喇叭声或乐器声，而当人们听到“喇叭”这个词时便可想象它的声音。这个声音不够具体，它出自想象，没有下列情况所引起的变化差异：这喇叭声是在室内吹奏或是在室外吹奏；是独奏或是与其它乐器合奏；是一个马车夫、一个猎人、一个军人的吹奏或是一个训练有素的专业演员的吹奏。

但是，当红色被具体表现的时候（如在绘画中），它必须具备：

（1）红色的无限层次中的某些明确的色调；

（2）一个限定的平面，该平面与周围的其他无条件存在的色彩分离开来。

① 下文的例子说明了类似的效果，在此，物质观念占了较为重要的位置。

这两点任何情况下都是决不能回避的。根据这些特点，并通过定界或衔接的处理，主题特征改变了。换言之，色彩获得了一个客观的外表，也就是客观的“伴音”。

色彩和形式之间的必然联系向我们提出了形式对色彩的作用的问题。形式即使是抽象的几何图形，也有自己的内在的反响，这是一个精神实体，它的特性与形式是一致的。一个三角形（无论是锐角、钝角或等边的）就是这种有其特殊精神感染力的实体。当与其它各种形式发生联系时，这种感染力可能有所改变，但其本质仍然保持不变，这正如玫瑰花香终究不会被当作紫罗兰的香味一样。圆、方以及任何其它几何图形的情形也都与此类似①。如前面关于红色的描述一样，我们寓主观实质于客观外壳之中。

形式和色彩之间的相互关系现在清楚明白了。一个黄色的三角形、一个蓝色的圆形和一个绿色的正方形，或者一个绿色的三角形，一个黄色的圆形和一个蓝色的正方形，所有这些都是起不同作用的实体。

很明显，某些色彩的内涵能够因为所用的某些形式而得以加强或减弱。一般说来，刺眼的色彩较适用于轮廓鲜明的形状（如黄色用于三角形）。柔和、深暗的色彩适用于圆形（如蓝色用于一个圆圈）。但是必须记住，形与色的勉强结合未必产生冲突，经过处理之后，它可能显示出崭新的和谐。

由于颜色和形式的数量是无穷无尽的，因此它们的组合和效果也难以数计。这是一个无限广阔的天地。

狭义地说形式就是一个面与另一个面之间的边线，这是它的外在含义。但是，它另有一个千差万别的内在涵义②；确切地说，形式是内在含义的外现。让我们再用钢琴来作比喻：如果用

① 三角形所朝的方向（如运动）有着重要的作用，这在绘画中意义极大。

② 形式“没有意思”“不能传义”的说法是非常错误的。世界上每一个形式都表达着某种意义。但是我们往往不理解其含义，这或者是由于形式所表达的意思本身不吸引人，或者由于其场合不恰当等原因。

形式代替颜色，那么艺术家就是弹琴的手，它弹奏着各个琴键（即形式），有意识地以各种方法弹拨着人类的心弦。显然，形式的和谐必须完全依赖于人类心灵有目的的反响。人们一向把这一原则称为内在需要的原则。

形式的两个特性决定了它的两个目的。外表界限仅仅在它富有表现力地展示出形式的含义时才有目的性①。形式的外在部分，即边线，可以以各种不同的形状出现；但它绝不能超越两项外在的局限：

（1）要么形式的目的在于确定二维空间的具体对象；

（2）或者形式作为一个抽象或纯抽象的实体而继续存在下去。这种本身具有生命的抽象实体，可以是一个正方形、一个圆形、一个三角形、一个棱形或一个梯形等等；其中很大一部分非常复杂，以至用数学公式也无法表示他们。所有这些形式在抽象领域里都享有同等的地位。

在这两个有限的范围之内，存在着无数具备这两种要素的形式。在这些形式中，不是抽象成份居主导地位，就是具体成份居主导地位，二者必居其一。这些形式今天已广泛地成为画家进行创作的宝贵素材。掌握纯粹抽象的形式的画家目前仍是寥寥无几，因为它们对艺术家来说太抽象飘忽了。艺术家一旦把自己局限于这种抽象的无限之中，就可能感到若有所失或排斥了人的因素，从而削弱了作品的表现力。

然而，即使今天也有一些艺术家把抽象形式视为非常精确的手段加以运用，并且排斥其他任何方法。这种外表上简化，实际上却带来内在的充实。

另一方面，任何纯粹的物质形式都是不存在的。一个物质对象不能丝毫不差地被复制出来。无论如何，艺术家总得要依靠他的眼睛，他的手，在这种情况下，他的眼和手恐怕要比只局限于

① 必须正确地理解“富有表现力”一词。有节制的形式往往是最有表现力的。含蓄的形式，尽管可能只是一笔一划，或表面的暗示，都会具有无穷的表现力。

客观机械再现的灵魂更富有艺术情趣了。然而，不满足于物质对象的罗列而善于识别的艺术家试图通过“理想化”以及后来的“风格化”等手法来表现各种对象，不过这些手法在将来还会被重新改头换面，冠以一些新的称呼①。

在艺术中，异想天开，无目的地仿制客观事物，以及使对象表现自身的企图，是引导艺术家脱离“书卷气”而转向艺术的、即绘画性目的的开端。这就产生了有关构图的问题。

对于形式而言，我们讨论的纯粹的绘画性构成有双重目的：

1.构成整幅图画；

2.创造出各种形式，这些形式通过相互间的不同关系服务于整个画面②。众多的表现对象（具体的、抽象的、纯抽象的）必须根据整体来考虑，并根据整体的需要来安排，单独零散的表现对象几乎是毫无意义的，只是当它们有利于发挥整体的效果时，才具有意义。这些个别的对象只能用唯一的方法来表现，这种情况不是因为它们的内在涵义要求这种特殊的表现手段，而是因为它们都必须作为整幅画的组成部分。这样我们就解释了第一个问题，即一幅完整的画的构图③。

---

① “理想化”的作用在于美化有机的形式，使之合乎理想，它很容易流于整齐划一——从而削弱其内在的个人的特性。“风格化”是在印象主义的基础上发展起来的，它的最初目的不是对有机形式进行美化，而是通过省略次要细节来获得强烈的个性。这样产生出来的和谐保持了极强的个人性格，但仍具有一种主要的外在表现。未来的有机形式处理和变化的目的在于揭示和暴露内在的和谐。有机形式在这里不再是直接的对象而是其神圣语言的构成要素——这种语言需要人类来表达，因为它是人与人之间的语言。

② 总的构图自然而然包含很多可能相互对抗的细小结构，不过这些结构（也许正通过了它们的冲突）却也可能有助于整幅画的和谐。这些细小的结构又派生出了各种不同的内在层次。

③ 塞尚的《浴者》是一个很好的例子。这幅画的构图是一个三角形（一个若隐若现的三角形）。这种几何性构图是一个古老的绘画法则。它过去曾被摒弃，因为学院派的滥用使其失去了生命力。但是塞尚通过强调绘画的构成要素使它获得了新生。他不用三角形来使画面中人物和谐统一，而是把它视为艺术的最终目的。在这一画面中，几何形式同样表达作品的意思，以强烈的抽象作用为衬托，使画面侧重于表现纯绘画的目的，塞尚合乎情理地把人变了形，他不仅强调使每个人形都沿着三角形的边线，而且让每个人的手都向上伸展，这样，手臂仿佛更为轻盈和舒展。

昨天还为世俗观念所冷嘲热讽和不屑一顾的抽象因素，就是这样慢慢地渗透到艺术中来了。它的逐渐发展和最后胜利是自然而然的，因为再现性的形式退居到次要位置，抽象形式便必然取而代之。

然而，剩下的各种有机形式也具有自己内在的反响。它可能与抽象形式保持平行，这样就形成了两个因素的简单结合；或与抽象形式截然不同，这样的结合就可能错综复杂，甚至包含了冲突。但是，无论有机形式的重要性如何削弱，我们仍然能听到它们内在的声音，正由于这一原因，绘画中自然对象的选择是至关紧要的。自然主义和抽象之间的精神和谐（或通过协调，或通过对立）即可能加强后者的魅力，也可能会削弱它。题材的声音可能是偶然的，即使它被替换了，也不会引起基本和谐的本质变化。

让我们假设一个由若干人物组成的棱形构图。艺术家对自己问道：“在构图中这些人物是绝对必要的吗？如果他们能被其它有机形体所代替，会不会因此影响整幅画的基本和谐呢？”如果回答是肯定的，就会出现这么一种情况：物质的特征不仅无助于抽象，反而直接损害它。对象中无关紧要的声音往往会削弱抽象的声音，这不仅合乎逻辑判断，而且也是一个艺术上的事实。因此，在这种情形下，要么通过接近或对比的方法，找到另外一个更适合于这一抽象的内在声音的表现对象，否则，一般来说，艺术形式就将完全以纯粹抽象的形式继续存在。

这里仍可以用得上那个钢琴的比喻：以“色彩”或“形式”“代替”“对象”。每一对象（无论是自然的形式或人为的形式）都有它自己的生命，因而也有其潜力；我们不断受到潜在精神力量的影响，这些影响的结果相当一部分留在“潜意识”当中（它们在这里继续生存并进行创造性的活动），但也有为数不少的上升到“超意识”层次中去了。如果一个人的心灵断然拒绝这些“潜意识和超意识”，便能不受它们的羁绊。自然，即不停变化的人类环境，通过摆弄琴键（具有各自潜力的形形色色的对

象）使钢琴的琴弦（灵魂）振动并发出声音。

我们所感受到的客观效果经常是混乱的，它包含着三个成份：物体的色彩效果、形式的效果以及独立于色和形的物体本身的效果。

在这个问题上，艺术家的个性能充分体现出来并运用这三个成份进行表现。在这里，目的性同样是主宰一切的。因此很清楚，一个对象的选择（即形式的各种成份之一）必须取决于人类心灵有目的的反响。而这一对象的选择也得从内在需要的原则出发。

抽象形式愈自由，引起的冲突就愈纯粹、愈原始。因此在任何具体形式显得过多的构图中，抽象或半抽象的形式可以取而代之。在每一情况中，这种转换取代是由我们的感觉所引导的。艺术家愈广泛采用这些抽象或半抽象的形式，对抽象领域的涉猎就愈深入，自信心亦愈加充分。因此，他将拥有大批的观众，他们也将逐渐懂得抽象艺术的语言。

我们必须彻底摒弃再现手法而一味地追求抽象的技法吗？这一问题的答案是：将具体和抽象的各自优点熔为一炉。正如每一句说出口的话一样，每一个被再现了的事物也都引起人们内心的激动。消除一个人产生激动的潜在可能等于是在削减他所储备的表现手段。不管怎么说，这是今天的现实。但除了以上答案之外，艺术还有一个答案，它可以解答任何一个以"必须"开首的问题。这就是艺术中不存在任何"必须"，因为艺术永远是自由的。

第二个有关构图的问题是创造用以构成整幅构图的各种形式。必须记住：具有同样关系的同一形式将永远具有同样的内在特征。只不过关系是经常变化的。其结果是：（1）理想的和谐根据它和其它形式的关系的更动而变动；（2）甚至在相似的关系中，对其它形式的些微点靠近或疏远都会影响整个结构①。绝

① 这就是我们论述"运动"时所表达的意思。例如一个竖立在平面上的三角形比一个斜倾的三角形稳定而坚固得多。

对的事物是没有的。形式构成是相对的，它取决于：（1）各种形式之间相互关系的各种变化；（2）每一个别形式的各种变化，甚至是一个最细微的变化。任何形式都象烟雾一样敏感，一丝微风就能把它完全改变。由于这种极度的不稳定性，人们通过运用不同的形式比重复地运用单一形式也许更容易获得相似的和谐，当然要排除这个事实：一个丝毫不差的复制品是绝对造不出的。只要我们对整幅构图的特征发生兴趣，受其感动，以上事实就具有理论上的意义。但是一当我们由于经常采用各种抽象形式（它们没有物质意义）而变得更为敏感时，这一事实就会具有重大的实际意义。一方面，艺术的难度将会有所增长。而另一方面，表现形式的数量和质量也随之增加。与此同时绘画中变形的问题消失了，并为另一个问题所代替，那就是：一个具体形式的内在结构被掩藏得有多深，或者能被暴露到何种程度？由于在艺术中"含蓄"有着巨大的力量，因此这种被改变了的观点将会引导艺术的表现手段向前发展，并使之更加丰富。暴露和含蓄的结合将可能成为形式构成中的新主题。

没有这些发展，形式的构成是不可能的。在一个不能感受形式的（无论自然或抽象）内在结构的人看来，构图必然是毫无意义和强加于人的。表面上漫无目的的变化使艺术几乎成了无意义的形式游戏。在这里，我们找到了超脱于非本质的、普遍存在的和唯一纯粹的艺术标准和原则，即：内在需要的原则。

具体地说，假如为了艺术上的理由，有人在画中使脸部五官的表情或身体部位改动或变形，人们遇到的不仅是纯绘画性的问题，而且也是解剖学上的问题。这一问题妨碍了绘画意图的实施并使它注重次要细节的表现。然而在我们的讨论范围内，次要因素自动地消逝，只有本质得以保存。这便是艺术的目的。这些貌似主观武断，但实际上有着充足理由的形式选择是千千万万的艺术创造的源泉之一。

各种形式的灵活性，它的内在的有机变化、它在画面当中的

趋势(运动)、具体形式和抽象形式的相互比重以及它们的结合，另外，一个画面结构的各种因素的调和与冲突、组合的技巧、含蓄和外露的结合、各种节奏感的或无节奏感的、几何形状或非几何形状的作用、形式的延续性或独立性——所有这些都是绘画结构的组成因素。

然而，一旦色彩被排除，这种结构就被限制在黑、白两色当中，颜色本身具有了对比的可能性，如果与构思相结合，它可以产生伟大的绘画性旋律。这意味着绘画也达到了构成、即服务于神灵了的纯艺术的境界。又是这位永不迷途的向导——内在需要的原则——将把艺术引导到伟大的高度上去。

内在需要始于三个要素：（1）每位艺术家，作为一个创造者，都具有需要表现的东西（这是个性的因素）；（2）每位艺术家，作为他的时代之子，总是被迫去表现他的时代精神（这是风格的因素），这一要素取决于艺术家所属的时代和具体的国度（值得存疑的是后一特点能持续多久）；（3）每位艺术家，作为一个艺术的仆人，不得不促进艺术的事业向前发展（这是艺术的精髓，它永远存在于所有时代和所有民族当中）。

要实现第三个要素，必须完全理解前两个因素。懂得这一点的人必然认识到：一个雕刻得粗陋的印第安圆柱也是一种精神的表现，这种精神启示了所有的先锋派艺术。

关于艺术的“个性”在过去和今天已被反复论述过了，今天人们则愈来愈热衷于谈论未来的“风格”。但是，不管这些问题现在具有何等的重要性，它们必然会在岁月的流逝中失去锐势。

只有第三个要素亦即最完美的艺术的要素问题将永世长存。时间不仅不会减弱它的重要性，反而会增加它的重要性。一尊古埃及石雕在今天比在古时更令人深为感动，因为那时人们只能以有限的知识和人格来欣赏这件作品，而现在我们却能把它作为一件具有永恒魅力的艺术品来鉴赏评判。

同样地，在现代艺术作品当中，风格和个性起的作用越大，

该作品就越是受今日观众的欣赏。然而，一件充满第三种要素的现代艺术作品却不能打动当代观众的心灵。这第三要素常常需要经过几百年后才能为世人所理解。然而，第三要素在其作品中占优势的人，正是伟大的艺术家啊。

这三种神秘的需要是一件艺术作品的组成要素，它贯穿着并构成了作品的统一。但是，前两个要素包括了隶属于时间和空间的东西，而一件纯粹和永恒的艺术品是超越时间和空间的，在这种艺术品中，属于时空的东西结成了相对严实的外壳。艺术发展的过程包括它的本质与时代风格和个人性格因素相脱离等步骤。因此，这两个因素不仅推动了艺术发展，而且也阻碍着它的发展。个性和时代风格在每个时代都创造了许多明确的形式，尽管它们有明显的重大差异，但却是有机地联系在一起的，以至于我们可以把它们看成是一个单一的形式：它们内在的声音最终围绕着同一主旋律。这两重因素是主观性的。整个时代要求反映自身，要求以艺术的形式表现它的生活。同时，艺术家也希望表现他自己，选择那些与其自我相和谐的表现形式。因此，一个时代的风格即某些外表的和主观的形式便逐渐形成了。然而，纯粹而永恒的艺术所包含的却是那种借助于主观因素而为人所理解欣赏的客观因素。

表现“客观”的不可抑制的愿望就是被称为“内在需要”的那种冲动。这一冲动是驱使艺术家前进的杠杆或弹簧。由于精神不停地在进步，因此，今天和谐的内在法则明天就变成了外在法则，这些法则在未来的应用中，只能在已经演变成外在的需要中存在了。所以很清楚，艺术的内在精神总是把某一时代的外在形式作为向前发展的阶梯。

简单地说，内在需要的影响和艺术的发展是永恒和客观的因素在历史的和主观范围内的不断演变的表现。

由于客观存在永远不停地把今天的主观表现转变为明天的主观表现，因此在外在形式的使用中的每一点新的自由都被颂为绝

对的和盖世无双的，现在，我们以为只要一个艺术家能根据自然中已存在的各种形式来作画，他就可以运用任何形式。但是这一局限与前面类似的所有情况一样，只是暂时的。对内在需要来说，并不存在着任何限制，艺术家可以运用任何他所需要的表现形式。他的内在冲动必须有与之相适应的外现形式。

最后人们会认识到（这对今天以及任何时代都是至关重要的）：追求个性和“风格”，追求民族性，以及为了达到这一点所花费的心机，不仅是不现实的，而且也是较为次要的。有些艺术作品，虽经千百年的流传，但魅力非但未被削弱，反而与日俱增。它们的总体关系不在于“外表”，而是深深扎根于神秘的精神内涵之中。因此，追随各种学派，对表现方法的探究，对一件作品中的清规戒律的追求，以及执意坚持某一时代的表现方法，只会把艺术引入歧途，使艺术遭到曲解，使之暗然失色甚至烟没无闻。

艺术家必须忽略各种“公认的”和“未曾受到公认的”传统形式之间的差别，忽略他所处的特定时代中转瞬即逝的知识和要求。他必须观察自己的精神活动并聆听内在需要的呼声，然后他才有可能稳妥地采用各种表现手段，不管它们受到世人褒扬还是贬斥。这是表达精神内涵需要的唯一方法。内在需要所要求的一切技法都是神圣的，而来自内在需要以外的一切技法都是可鄙的。

要将这一理想诉诸理论是不可能的。因为在真正的艺术中，理论并非先于实践而是后于实践。任何作品都发端于感情。尽管总体结构可用理论形式加以表达。但是构成作品的灵魂的乃是某种另外的东西。任何理论体系都缺乏创造的本质要素，缺乏对表现的内在渴求——它们是无法以理论明确表达的。虽然有着精密的砝码和天平，但用纯理论推导的方法是永远也无法充分衡量艺术的。真正的比例是无从计算的；真正的尺度也不是现成的①。

---

① 多才多艺的达·芬奇设计了一种用来置放各种不同颜色的“小汤匙体系”，从而产生了一种机械性的和谐。他的一个学生用这种体系徒劳了一番后，失望地向他的同伴打探达·芬奇本人是如何使用这一发明的。这位伙伴回答说：“老师从未使用过它。”麦莱基可夫斯基：《莱奥纳多·达·芬奇的浪漫史》。

比例和尺度是艺术家内在的本能而非外在之物，它们即是被我们称为对界限和艺术技巧的感觉、是禀赋，在艺术家激情满怀时，它们甚至会上升为天才。根据这个观点，我们就可以理解歌德设想的绘画的一种可能的普遍基础。目前，这种绘画的基本原则尚属猜测性质，如果有一天得以实现，它一定很少依赖于物理的规律（这种规律已屡经试验；今天的立体主义者们仍在继续试验），而是依据内在需要的法则，亦即心灵的法则。

内在需要是绘画中一切问题的根基所在。今天，我们在探索一条引导我们摆脱外表而走向内在基础的道路①。精神同肉体一样，能够通过经常的锻炼得到加强和发展，人要是不注意身体，就会日渐消瘦，最后竟至孱弱无力。同样道理，如果精神得不到精心培养，它就会枯竭衰败。艺术家天生的感情是上帝赋给的才华，绝不能将其埋入尘俗之中。正因为如此，艺术家才有必要懂得如何着手陶冶他的精神。

陶冶精神的出发点就是研究色彩及其对人产生的作用。

一开始他没有必要去研究那些深奥而精微的色彩变幻，只须考察如何直接运用简单的颜色。

首先让我们感觉一下若干特殊的色彩对我们的影响，并且制定一个图表，这样会使问题变得简单明了。

当我们一提取色彩，立即就会想到它的两大分类：暖的和冷的；鲜明的和暗淡的。所以很明显，每种颜色都具有四种基本色调：①鲜明的暖或暗淡的暖；②鲜明的冷或暗淡的冷。

一般说来，暖色意味着接近黄色，冷色意味着接近蓝色。这

---

① 用在这里的“外表”一词不能与前面用过的“物质”一词混为一谈。我用前者表示“外在需要”的意思。所谓“外在需要”就是不超越传统美的界限，也不产生超越传统美的东西。内在需要没有这类限制，并且经常产生传统的角度看来是“丑陋”的结果。然而“丑陋”本身就是一个传统的提法，仅仅表示“神经上的冷淡”，它被用来指某些早熟的或尚未达到的内在需要的表现。但是我认为任何充分表达内在需要的东西都是美的，这一点在不久的将来必定为人们完全接受。

种差别出现在同一范围内，换言之：一种颜色会保持它的基本性质；但是这种性质尽管时强时弱却是现实的。这种差异体现出一种水平运动；暖色向观众逼近，而冷色却离开观众向后退缩。

引起另一块颜色的水平运动的那些颜色，虽然也受到那块颜色的影响，但却有着自身的另一种运动，这种运动具有强烈的分割作用。因此这是内在价值中最重要的对比关系，同时颜色的冷暖倾向也是至关紧要的。

第二个重要的对比关系存在于白色和黑色之间。也就是说：这两种色调造成了画面的明暗倾向。它们同样也有自身特有的靠进或离开观者的运动，然而它们的运动形态较为严格（图1）。

黄色和蓝色有另外一种影响着第一组对比的运动，即离心和向心运动①。如果画两个圆圈并且分别涂上黄色和蓝色，那你静观片刻就可以看出：在黄色的圆圈中立刻出现了一个从中心向外扩展的运动，而且明显地向观众逼近。相比之下，蓝色的圆圈却从观众退回自身，如同一条蜗牛缩进了自己的螺壳。在看第一个圆圈时，眼睛感到刺激，而看第二个圆圈时，眼睛感到被吸引。

当明亮的和深暗的颜色放在一起的时候，运动变化之感更为明显。黄色与白色混合后色调增亮，运动随之增长。蓝色与黑色混合后，色调变得更加深暗，运动也随之增长。其实黄色总是易于与亮（白）色配合，以至于可以说并没有什么暗黄色。如果我们看到这点，以上事实就具有更大的重要性。黄色与白色的关系之密切正如黑色与蓝色的关系之密切；因为蓝色能够暗到近于黑色的程度。黄与白，蓝与黑两对颜色之间除了这种物理关系以外，还存在着一个精神性的关系，这种精神关系使这两对色彩之间产生了强烈的对比。

如果企图使黄色显得冷峻一些，就会造成一种淡绿，而且阻止了黄色的水平与离心运动。这时黄色显得病态和虚假，就象一

---

① 所有这些陈述都是感觉经验得出的结论，并不基于任何科学理论。

个精力充沛的人受各种外界条件的限制有劲而使不出一样。由于蓝色的相反运动，它对黄色来说，就起了制动的作用，但另一方面它自身的运动也受到了阻碍。如果不断在黄色中加入蓝色，那么它们之间的相互反向运动就会互相抵消，随后出现的是完全的静止，结果产生了绿色。同样，当白色与黑色混合后，原有的特性消失了，结果产生了灰色。灰色在精神意义上与绿色是相类似的。

虽然在绿色当中存在着黄和蓝的暂被束缚起来的潜在活动性。但是在灰色当中却不可能有任何运动，因为它包含了多种没有动力的颜色。组成它的颜色本身就不具备动力：黑色代表了惰性的阻力，而白色则代表了无阻力的静止（仿佛一道无尽头的墙壁或一个无底深渊）。

由于组成绿色的色彩是活跃的，并且具有其自身的运动，因此，我们甚至可以在理论上根据这种运动确定（或假设）它们对精神的作用。

通过颜色对我们的作用的实验，我们取得了各种相同的结果。黄色的最初运动是向观众进逼（这种前冲力随着黄色的浓度增加而增强），其后是它跨越界限的运动，它跟人的物质能量不无相似，后者盲目冲击每一个障碍物并且漫无目的向四下扩散。

如果人们持久注视着任何黄色的几何形状，它便使人感到心烦意乱。它刺激、骚扰人们，显露出急躁粗鲁的本性①。随着黄色的浓度增大，它的色调也愈更尖锐，犹如刺耳的喇叭声②。

---

① 例如巴伐利亚的黄色邮筒的效果。值得注意的是，酸味的柠檬和娇声回宛的金丝雀都是黄色的。

② 色彩与音乐之间的相应关系是相对而论的。正如小提琴能奏出各种音色一样，黄色也具有各种色调，它们可以用各种工具（或乐器）表达出来。当我在进行这些相应的比较时，我所假定的是一个不曾受到震动或减震器影响的单纯、适度的色调或音调。

黄色是典型的大地色。它从来没有多大深度。当它掺入蓝色而偏向冷色时，就会象我们前面所说的那样，产生一种病态的色调。如果我们用黄色来比拟人类的心境，那么它所表现的也许还不是精神病的抑郁苦闷，而是其狂躁状态。一个疯子总是漫无目标到处袭击别人，直到他精疲力尽为止。换个比方：黄色使我们回想起耀眼的秋叶在夏末的阳光中与蓝天融为一色的那种灿烂景色。

深度可以在蓝色中找到，这首先表现在其中的物理运动中：（1）离开观众而向后退缩；（2）向它自身的中心收缩。在任何几何形式中出现的蓝色都给我们心中留下了这样的印象。它的色调愈深，效果也就愈强，愈典型。我们在蓝色中感到一种对无限呼唤，对纯净和超脱的渴望。

蓝色是典型的天空色①。它给人最强烈的感觉就是宁静②。当蓝色接近于黑色时，它表现出了超脱人世的悲伤③，沉浸在无比严肃庄重的情绪之中。蓝色越浅，它也就越淡漠，给人以遥远和淡雅的印象，宛如高高的蓝天。蓝色越淡，它的频率就越低，等到它变成白色时，振动就归于停止。在音乐中，淡蓝色象是一支长笛，蓝色犹如一把大提琴，深蓝色好似倍大提琴，最深的蓝色可谓是一架教堂里的风琴。

黄色易于变得刺眼，但无表现深度的能力。相反，蓝色却难以增强、加深。黄色和蓝色的等量调合产生了绿色。这时两者的水平运动以及向心和离心运动互相抵消。平静出现了。这一事实不仅为眼科医生所认识，而且是众所周知的。纯绿色是最平静的颜色，既无快乐，又无悲伤和激情。它对疲乏不堪的人是一大安

---

① 皇帝和先知头上的光圈是金色的（换言之，尘世的），天蓝色是一种象征符号（即精神实体）。（康纳特考夫），《细巧艺术体现的拜占庭艺术史》，第二卷，第382页，1886—1891，巴黎。

② 超自然的静止，而并不是尘世的绿色的满足。超脱自然之路存在于自然之中。人类从尘俗（黄色）中升华到高贵的天堂（蓝色），必须通过绿色。

③ 不同于紫色，详见下文。

慰与享受，但时间一久就使人感到单调乏味。以各种绿色调子构成的图画有力地证明了这一点。正如一幅黄色调的图画总是热情洋溢，精神焕发，一幅蓝色调的图画则很显然感到寒冷一样，一幅绿色调的图画只能让人感到单调乏味。黄色和蓝色有积极的作用，象征了人类投身于宇宙延续不断的甚至是永恒的运动。而绿色却表达了消极的情调，它与积极的暖黄色和积极的冷蓝色形成了鲜明的对照。在色彩的王国里，绿色代表社会的中产阶级，他们志得意满，不思进取，心胸狭隘①。绿色是夏天的颜色，夏天大自然已由春天的万物争荣转向了平静（图2）。

纯绿色中的黄色或蓝色，一旦突出了其中某一方，就会产生相应的运动变化，从而改变绿色内在的感染力。绿色有着安宁和静止的特性，如果色调变淡，它便倾向于安宁；如果加深，它倾向于静止。在音乐中，纯绿色被表现为平静的小提琴中音。

对于黑色和白色我们已经进行了一般性的讨论。更具体说，尽管白色经常被认为是“无色”（这种理论很大程度上出自印象主义，印象主义者们在自然中看不到任何白色）②。然而，它却是一个世界的象征。在这个世界中，一切作为物质属性的颜色都消逝了。它那高远浩渺结构难以打动我们的心灵。白色带来了巨大的沉寂，象一堵冷冰冰的、坚固的和绵延不断的高墙。因此，白色对于我们的心理的作用就象是给一片毫无声息的静谧，如同音乐中倏然打断旋律的停顿。但白色并不是死亡的沉寂，而是一种孕育

---

① 对这种倍受称颂的“平衡”，我们回忆起基督的话：“你既不热情也不冷漠”。

② 凡高在他的信中问道，是否他可以用纯白来画一堵白墙。这个问题对“非再现性”艺术家来说并不在话下，因为他们只对色彩的内在和谐感到兴趣。但对于一个“印象主义——写实主义”者来说，未免过于大胆冒失。对他来说，这简直是无法无天，正如他自己随心所欲地把棕色的投影改成蓝色，他的同代人也认为是无法无天一样（参见那个众所周知的“绿天碧草”的例子）。凡高的问题标志着印象主义与一种表现精神和谐的艺术之间的过渡，正如后来蓝色投影成为学院派和印象派之间的过渡的象征一样（见温森特·凡高书信集）。

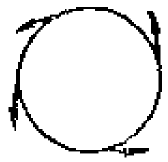
着希望的平静。白色的魅力犹如生命诞生之前的虚无和地球的冰河时期。

第一组对比	a和b	（作用于精神的内在结构）		
a.	暖 黄	冷 蓝	=	第一组对比

两种运动：

1.水平方向

朝向观众（肉体的）←—« 黄　　»—→ 蓝 从观众向后退却（精神的）

2.离心  和  向心方向

b.	明 白	暗 黑	=	第二组对比

两种运动：

1.阻遏运动

永恒的阻遏，但孕育着希望（诞生）	白	黑	毫无希望（死亡）完全无阻遏的静止，

2.离心和向心运动，与黄和蓝的情况相同，但更严格。

图 1

相比之下，黑色的基调是毫无希望的沉寂。在音乐中，它被表现为深沉的结束性的停顿。在这以后继续的旋律，仿佛是另一个世界的诞生。因为这一乐章已经结束了。黑色象是余烬，仿佛是屍体火化后的骨灰。因此，黑色犹如死亡的寂静，表面上黑色是色彩中最缺乏调子的颜色。它可作为中性的背景来清晰地衬托出别的颜色的细微变化。在这点上，它与白色也不一样，任何颜色，只要跟白色相调合，就会变得混浊不清，仅剩下一丝微弱的共鸣①。

① 在白色的衬托下，红色显得迟纯和混浊，在黑色的衬托下它就显出了清晰的强度。淡黄色在白色映衬下显得柔弱，但在黑色映衬下就显得纯洁而鲜明了。

人们认为白色象征着快乐欢悦，纯洁无瑕，而黑色则象征着悲哀和死亡。这里是有一定道理的。黑白混合产生的灰色，就象前面所说的那样，是沉默和静止的。因为它由两种惰性颜色合成，它的静止中根本不包含绿色中的那种潜在活性。静止的灰色显示出一片荒凉、萧条。灰色愈暗，凄凉和沉闷的情调愈明显，愈浓重。当灰色被减淡一些时，它就象是恢复了生机，仿佛有了新的希望。绿色和红色的视觉混合产生了同样的灰色，它是消极和热情的精神融合体①。

红色的无限温暖不具有黄色的那种轻狂的感染力，但它却表达了内在的坚定和有力的强度。它独自成熟地放射光芒，绝不盲目耗费自己的能量（见图2）。

红色所表现出的各种力量都非常强烈。熟练运用它的各种不同色调，既可使其基调趋暖，也可使其趋冷或者偏暖②。

在特征和感染力上，鲜明温暖的红色和中黄色有某些类似，它给人以力量、活力、决心和胜利的印象。它象是乐队中小号的音响，嘹亮，清脆，而且高昂。

朱红这种颜色给人一种尖锐的感觉，它象是炽热奔腾的钢水，冷水一浇就会凝固。朱红能被蓝色掩盖，因为它无力承受任何冷色的搀和；说得更确切点，这样的混合所产生的只是为当今画家所不齿的一种泥浆色，然而，泥土作为一种物体，自有其内在魅力，所以在绘画中回避它是不公正和偏狭的。如果这样，就无异于重蹈过去片面追求纯色的覆辙。在内在需要的前提下，有些在外表上污浊的事物的内部常常是纯洁的，而有的事物却恰恰相反。

以上两种红色色调同黄色是相似的，差异之处则是它们不象

---

① 灰色＝凝固和静止。德拉克洛瓦企图用红和绿来表现静止的感觉（详见西涅克的上述引文）。

② 每种颜色都有不同程度上的冷暖变化，但是没有一种颜色能够象红色那样拥有广阔的变化区域。

黄色那样咄咄逼人。红色闪烁着内在的光辉，因此它比黄色更为人所喜爱，它经常被应用在原始和传统的装饰以及农民的服饰上，这是因为在户外，红绿两色和谐统一，自成天趣。仅仅这种红色本身是物质性的，它与黄色一样，没有很深刻的感染力。切忌用黑色来加深红色，因为黑色会掩盖红色的光辉，或至少会使它黯然失色。

剩下来的是棕色，它是中性颜色，缺乏运动。它与红色的混合物表面上只发出极具微弱的声音，但其内部却回响着强有力的和声。娴熟的调色技巧能产生出精采绝伦、妙不可言的美，朱红一旦经过很好的配置会发出长号发出的那种声音或象鼓声那样的轰响。

冷红（西洋红），如同任何其它本质上是寒冷的颜色一样，能被加深，它与天蓝色调合时效果尤甚。色彩的性格是能改变的：当内在的光辉增加时，活动的因素就逐渐消失。

第二组对比　　c和d　　（互补色的感官印象）

---

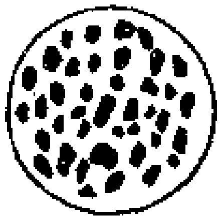
c．　红　　绿　　＝（与精神死亡的第一组对比相反的）第三组对比

两种运动：

＝潜在运动

＝凝固

自身运动



红

离心和向心运动完全消失

视觉混合　＝灰

黑与白的机械混合　＝灰

---

d．　橙　　紫　　＝第四组对比

由第一组对比产生出：

①红色中黄色的积极因素=橙色

②红色中蓝色的消极因素=紫色

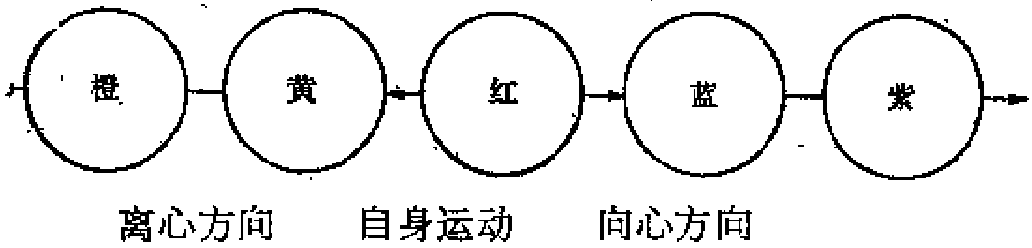


图 2

但是这种活动因素却不会象在深绿色中那样全然消失，它总暗示某种人们不曾看到的复苏的活力，期待时机重新爆发出来。这正是深红色和深蓝色之间存在着的巨大差异，因为红色总是带有物质性的痕迹。在音乐中，与其相对应的是大提琴热情洋溢的中音。偏冷而鲜明的红色包含明显的肉体和物质因素，但它总是单纯的，就象少女那艳如桃花的脸庞。在音乐中，悠扬动听的小提琴就恰如其分地表现出这一点①。

暖红被黄色增强后就成了橙色。这一调合几乎使红色到达直冲向观众的程度。但是由于红色的因素很强烈，所以橙红尚不至流于轻浮。橙色仿佛是一位对自己力量深信不疑的人。它的音调宛如教堂的钟声（祈祷之钟），或者是浑厚的女低音，或象一把古老的小提琴所奏出的舒缓、宽广的声音。

如果橙色是由于掺入了黄色而更接近人类的红色，那么紫色却是由于掺入了蓝色而与人类疏远的红色。偏紫的红色是冷色，因为精神需要是不允许暖红和冷蓝相互混合的。

因此，紫色无论在精神意义还是感官性能上总是冷却了的红色。它带有病态和衰败的性质，仿佛是炉渣。老太婆穿紫色的衣

---

① 清亮、快乐、声声悦耳的雪橇的铃铛声在俄语中叫“草莓声”。这种草莓汁的颜色很接近上面说的那种西洋红。

服。在中国，人们用紫色来作丧服。紫色在音乐中，相当于一只英国管，或者是一组木管乐器（如巴松管）的低沉音调①。

最后两种由红和黄或红和蓝的混合而产生的颜色的效果却颇不稳定。它们使我们想起一位必须不断地保持自己的平衡的走钢丝的杂技演员。橙色从何处开始？而红色或黄色又在哪些区域终止？哪里是紫色跟红色或蓝色的分界线？到什么程度它变为淡紫色②？橙色和紫色是第四组对比，也就是最后的一组原色对比色。它们之间的相互关系与上述第三组对比（绿和红）相同，换句话说：它们是互补色关系（图2）。

六种颜色（三组主要对比）组成一个巨大的圆圈，象一条大蛇咬着自己的尾巴；这象征着永恒与无限。在其左右两旁，是两个巨大的寂静的潜在状态——死亡和诞生（图3）。

很清楚，我关于这几种简单的色彩的论述都是普遍的和初级的。刚才论及的那些与以上色彩相对应的感情快乐、悲伤等等也是这样。因为所有这些感情仅仅是灵魂的物质表现而已。色彩的调子和声音的调子一样，结构非常细密，它们能唤起灵魂里的各种感情，这些感情极为细腻，非散文所能表达出来。当然，每种颜色总能找到一些言语来表达，但总是意犹未尽。这些不能用语言表达的东西并不是累赘，而是色彩存在的核心。由于这一原因，词语在目前及将来永远只能作为一种对色彩意义的间接、粗略的表示。由于语言不能表达色彩，因此必须寻求另外的表现方法，这情况本身便孕育着一种史诗性的艺术。这种艺术包含着丰富绚丽、变化无穷的各种组合。在这种艺术中，我们至少依据可靠的事实，遵循如下的规律：各种不同的艺术形式能取得相同的内在情致；每一门艺术又赋予这同一的内在情致以自己的特色，从而使它获得为任何单一的艺术所不能企及的丰富和力量。通过各种

① 在艺术家当中，当被问道："你好吗？"时，有时会开玩笑地回答说："深紫色！"这意味着情况不妙。

② 从紫色过渡到淡紫色，哪里是它们之间的界限呢？

不同艺术的结合或冲突，有可能产生出深刻而有力的艺术形式。这一点是不难认识的。

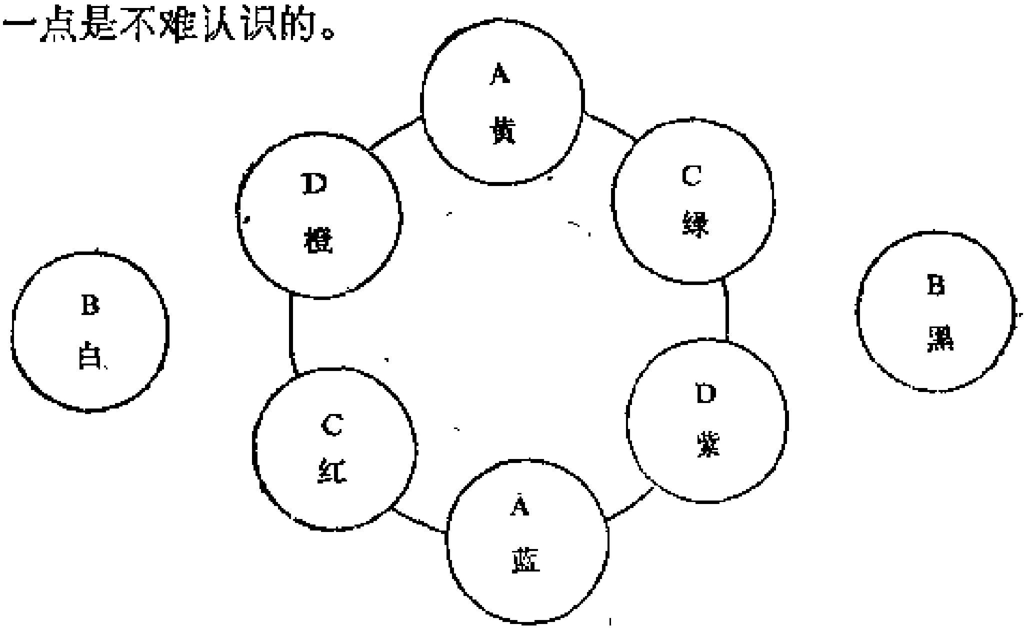


图 3

这些对比就象两极之间的圆圈，换言之，色彩的生命存在于诞生和死亡之间（大写英文字母指对比的几组颜色）。

人们常说，承认一门艺术有可能取代另一门艺术（如文学取代绘画）就无异于否定各门艺术之间的必然差别。事实并非如此。两门不同的艺术不会取得绝对一致的内在格调；即便这是可能的，那么两者至少也会在外表上显示出差异来。但是，姑且假定有另外一种情况，即不同的艺术也有可能在内部和外表上都取得完全一致的格调；这种重复也不仅仅是多余的。首先，不同的人会爱好不同的艺术形式（无论对主动方面还是被动方面来说，对作者还是对观众来说都是一样的）；更为重要的是，同一格调的重复丰富了精神生活，这对于培养高尚的情操是非常必要的，就是温室里的温暖空气对促使果实的成熟是必要的一样。例如一个人能够从经常重复的行为、思想和感情中获得强烈的印象。而如果这些行为、思想和感情是单独对他出现就往往会被他忽视①。然而，我们决不应该把这一原则仅仅应用于精神环境的许多简单

① 很显然，这一观念就成了广告的本质基础。

的现象中去，因为这种环境就象大气层一样，它可能纯静透明，也可能充斥了各种繁杂外来因素。人的精神境界不仅仅是由外表的行为、思想和感情构成，而且也包括那些无人知晓的事件，心灵深处的思想感情，如自杀、谋害、暴行、低级卑劣的趣味、仇恨、敌意、自私、妒嫉、狭隘的“爱国主义”以及结帮拉派等等都是精神环境的构成因素①。

另一方面，自我牺牲、相互帮助、高尚的思想、爱情、无私、喜人成功之乐、人道、公正，这些因素能够摧毁前面例举的种种罪恶，正如太阳消灭细菌，恢复大气的纯净一样②。

若干不同因素交互使用不同的形式，构成了第二类更为复杂的重复形式。这里所说的不同因素就是在史诗性的艺术中汇集的各种艺术形式。这一重复形式较之以上的重复更为有力，因为在这一综合体中，不同的成份产生了不同的性质。例如音乐形式是最能感人肺腑，动人情思的；其次是绘画形式；第三个例子是文学形式；等等。因此各门外表相异的艺术具有同样相异的内在力量。这样，尽管各门艺术有其独立的作用，但却又都在朝同一个目标前进。

每种独立的颜色的不明确作用，为丰富多采的色调提供了和谐的基础。一幅幅图画，一件件艺术品，以及所有被描绘的景物，必须经过艺术家的巧妙处理和精心选择才能达到某种和谐。一种颜色的运用、两种相关颜色的并置或调合，这是绝大多数色彩和谐的基础。根据颜色作用的理论，根据我们生活的这个充满疑问、实验和矛盾的时代这一事实，我们可以得出这么一个结论：对于以个别色彩为基础的和谐来说，我们的时代是很不相称的。

---

① 自杀成风或好战情绪大发作都是肮脏的精神环境的产物。用来衡量别人的尺度同样也可以用来衡量我们自己。

② 这些因素同样经历过它们各自的历史时期。难道还有比那唤醒消沉软弱者奋起净化灵魂的早期基督教更伟大的时代吗？在每一场战争或革命中，都可找到类似的力量，它们净化被污染了的精神环境。

当我们聆听莫扎特的音乐时，说不定是带着妒嫉或伤感，他的音乐对于我们动荡、混乱的内心世界来说，无疑是一个令人高兴的调剂，一个安慰和希望。但是我们听他的音乐的时候也总是感到这音乐仅仅是遥远的、陌生的过去的某种东西的余音。色彩的冲突，打破平衡的感觉，动摇不定的法则，出其不意的袭击，疑难的问题，徒劳的抗争，暴风骤雨，断裂的链条，对立和矛盾——所有这一切组成了我们今天的和谐。从这种和谐中产生出的作品是色彩和形式的混成物，它们各有其独立的存在，但又融汇于共同生命之中。这就是我们称之为内在需要的力量所创造的图画。只有这些独立的成份是本质的。其它任何东西（包括再现性因素）都是次要的。两种颜色的组合是现代条件的必然产物，迄今仍被认为是杂乱无序的各种颜色的相互联系只不过是它进一步发展而已。例如红色和蓝色的并列使用——排除了感官联系而独具强烈的精神对比作用的色彩——这是现代结构中最常见的现象之一①。今天和谐主要是依赖于对比一直是艺术中最重要的原则之一。然而我们的对比是独立的、内在的，它拒绝借助其他任何结构原理（因为借助可能意味着毁灭）。耐人寻味的是：这种把红色和蓝色配置在一起的方法深深地为德国和意大利的原始人所喜爱，从而得以延续至今，尤多见于民间的宗教雕刻当中②。人们经常在民间绘画和彩塑中看到圣母穿着红色长袍和蓝色斗篷，这似乎意味着艺术家企图以人间的形式来表现天堂的美丽，并借天堂来表现人间。合理或不合理的色彩结合，对比色的震动，一种颜色覆盖另一种颜色，色彩之间相互穿透的声响，流动的色点被外形中断，轮廓线的扩张以及平面的混合和截然分割，所有这些都为发展纯粹的绘画提供了广阔的前景。

① 参见高更《娜娜》。当时他第一次来到塔希提岛。在这里，他运用了红和蓝的并置，叙述了自己的嫌恶。

② 佛郎克·布兰温竭力为他早期作品中的色彩辩护，大概他是近年来最早使用这种混合色彩效果的画家。

从绘画的角度看，脱离再现而趋向抽象的第一步在于否定三度空间，即使绘画局限于单一的平面的努力。要放弃使用模特儿。这种方法使具体的表现对象变得更为抽象，从而达到一个更为重要的阶段，即把绘画的可能性有效地限制在画布的实际平面上。这样，绘画就有了另外一种物质限制。

任何从事使绘画摆脱这种物质限制的尝试，任何进行创造一种新的构图形式的努力的人，首先必须着手推倒单一平面的理论。人们已做出各种尝试，力图将绘画置于一个理想的平面上，当然，这种理想的平面较画布的物质平面更为重要①。从许多平面三角形的构图中发展出可塑性三维空间的三角形（金字塔）构图，这就是立体主义的手法。然而，在这里却出现了一种倾向于惰性的、片面追求形式本身的趋势，结果又一次削弱内在的价值。这是内在原则应用于现实而产生的不可避免的后果。

另外，还有重要的一点切不可忘记：为了创造一个理想的平面，还存在着把三维空间作为具体平面来应用的其他方法。比如我们在绘画中可以利用线条的粗细、形式在平面上位置或两种形式的交替来增加画面的空间深度。色彩同样也具备这种性能，当颜料调配得当，就会产生各种效果，如前进、后退等；同时也能使一幅画变成一种悬浮的、非物质的形式。增加和谐的深度与对比方法这两种手段的结合是绘画结构中最丰富和最有力的因素之一。

七　理论

由于现代社会结构的根本性质的制约，在今天要提出一整套绘画理论或建立一套基本原理是空前地困难②。所有这方面的尝

---

① 请比较福科尼埃在“新艺术家协会成员”第二届展览会目录上的文章，慕尼黑，1910—1911年）。

② 这方面已经有人作过多种努力。而在这里，我们又必须强调绘画与音乐的相似之处。请看《新倾向》，第三十五期中亨利·拉威尔的一句话：“和谐的原理对于绘画和音乐都是相同的。

试都得到了相同的结果，这结果从刚才提及的达·芬奇和他的"小汤匙体系"中得到了说明。然而，如果说绘画中不存在可以称之为基础的基本原理，或者这些原理必然导致学院风气，又未免失之过激。音乐有自己的基本原理，虽然它不断地被修正，但却从来失去自己的价值和益处，也许还有辞典一样的效用。

绘画在今天处于一种困难的境地。挣脱自然的束缚还刚刚是一个开始，如果到目前为止色彩和形式还是作为内在的因素被人们使用，那么，这种使用也主要是无意识的。作品的布局服从于几何形式并不是新的理论（请参看波斯人的绘画）。在纯粹的精神基础之上的建设是一件缓慢的事情，刚开始似乎是盲目的、没有章法的。一个画家不仅必须训练他的眼睛，而且还得陶冶他的心灵，只有这样，他的心灵才能够在其艺术创作中审度各种色彩，并成为决定性的因素。倘若我们马上打破自然的樊篱，全力以赴追求纯粹色彩和独立形式的结合，那么我们所创造的只不过是一些类似于领带或地毯的几何装饰的作品。不管美学家和沉迷于美的概念的自然主义者如何高谈阔论，形式和色彩的美本身并不足以成为绘画的目的。这是因为我们的绘画还处于初级阶段，我们对于完全自发的色彩和形式的构成的感受力尚微乎其微。神经的振动是有的（如我们对实用艺术的反映），但是它不过是感官的反应而已，因为它所能激起的相应的精神振动是非常微弱的。不过我们也知道，精神体验正在加速发展，实证科学这一人类思维最坚实的基础正摇摇欲坠，物质的解体近在咫尺，当我们想到这里时，便有理由预言，纯粹的艺术作品诞生之日已为期不远了。我们已经到达了它的第一个阶段。

我们绝不能认为装饰艺术就没有生命力。它有自己的内在，但是这种内在要么再不能为人理解，例如古老的装饰艺术，否则就象是一个不合逻辑的世界，其中成人、胎儿作用相同，断肢缺腿的人与脱离了生命的鼻子、脚趾和肚脐等量齐观。这个混乱的世界象在万花筒里一样纷然陈杂，统治它的不是精神，而是物质

的偶然事件①。尽管这些装饰品缺乏设计和安排，但仍然给我们以明显的影响，一件东方装饰品在本质上不同于一件瑞典的、黑人的或古希腊的装饰品。正如人们将音乐描绘为“轻快”、“严肃”一样，他们在将物品描绘为欢快、严肃、活泼时也有一种普遍的习惯，这样做并不是毫无道理的。

传统的装饰艺术可能起源于自然（现代装饰画家就仍然到农村中去摄取他们的题材。在我们主张“自然是一切艺术的源泉”的观点时，我们必须记住：在模仿当中，各种自然对象和事物被作为符号在运用，似乎它们就是纯粹的象征符号。由于这一原因，它们渐渐失去了对我们的含义，最后我们也不再懂得它们的内涵。例如龙的图案，就在中国的装饰中保持着鲜明的形体特征，但是一旦我们把它装饰在我们的餐厅或卧室里的时候，我们就再不会为它感到不安，对于我们它与一块绣有菊花的桌布相差无几。

当我们的新纪元临近结束时，可能会出现一种新的装饰语言，但是它大不可能建立于几何图形的基础之上。目前任何勉强迫使这种装饰出现的企图，都是揠苗助长、徒劳无益的。我们现在总的说来仍然要依赖于大自然，并从中发现我们需要的各种形式（纯抽象的绘画作品仍然是寥寥无几）。唯一的问题是我们该如何去寻找，换句话说，我们可以在多大程度上改变自然中的形式与色彩。

艺术家的情感每发展一步都伴随着以上改变，我们又一次认识到培养这种情感的迫切需要。以下几个例子可以充分说明这一点。

一个暖红色调（孤立时具有刺激的作用），当它不再作为一个独立的抽象色调而是作为其他事物的成份，与自然形式结为一体时，其内涵将从根本上改变。把红色与各种各样的自然形式结合起来将产生不同的精神效果；所有这些作用将会与原来的，孤

① 这样的混乱有着自身的明确存在，但只不过是处在不同的境界里。

立的红色作用是协调的。现假设我们把红色与天空、花朵、外套、面庞、马匹或树木结合起来。

红色的天空使我们联想起日落或者火焰，因此，它给我们的印象是光彩的威胁。但这很大程度上取决于对与这红色天空有联系的事物的处理方法。如果处理忠实于自然，如果它是和谐的，那么天空的“自然主义”魅力就得以加强。但是如果用一种比较抽象的手法来处理其他事物，其如果不是破坏，也会是削弱天空的自然魅力。用于人面的红色在很大程度上也与此同理。红色既可以表示人的精神焕发，也可以表现模特儿的奇异光彩。在这种情况下红色具有强大的力量，这种力量只有通过把画面的其余部分极端地抽象化时才会被抵消。

一件红外套却是完全另外一回事，因为事实上外套可以是任何颜色的。不过红色最适于用来满足各种纯粹的艺术需要，因为只有在艺术中，它才能不带任何物质目的被使用。画家必须考虑的不仅是红色外套自身的内涵，还得考虑穿衣者与它的关系，以及这个与整幅画面的关系。现假定这幅画表现出悲哀的效果，穿红色外套的人物是哀伤因素的中心——或者通过把此人安排在画面的中心，或者通过其表情、姿势、色彩等等。那么这红色就会给人极度不调和的感觉，它能使画面的幽暗部分尤其是主要人物明显突出。使用本身内涵悲哀的色彩反倒会减弱整幅画面的戏剧性效果①。这是前面已经论述过的对比原则。这幅画中的戏剧性因素是由于在悲哀的整体构图中使用了红色而产生的，因为完全独立地使用的红色落在平静的灵魂表面上，通常不会产生哀伤的效果②。

一棵红树的情形也不一样。这里红色的基调虽然存在，但红色的树则带来了“秋天”的联想。这种颜色轻易地与这联想结合

① 强调这些例子的固有不足是明智的。不能硬性地规定法则，因为，其变化是层出不穷的。一根线条就可以改变整幅画面的结构。

② 象“悲哀的”和“欢乐的”这些形容词仅仅是现代的和谐中的细微精神变化的笼统的同义词。

在一起，再没有红色外衣一例中的那种强烈的戏剧性冲突。

一匹红色的骏马更是迥然不同。红色的马这个字眼本身就使人进入了另外一个境地。一匹红马的虚构需要一个“虚假”的世界。否则，这一色彩和形象的结合只是给了人们一种新奇的印象——肤浅而缺乏艺术性，或者象是一个令人费解的神话①——同样也是没有艺术价值的。如果在一幅写实风景中放人一匹红马，无异于制造一种不和谐，这不和谐既缺乏魅力，又没有条理。要取得和谐，必须做到结构的严密有章，无论这种需要是以不和谐的常规还是以和谐的常规为基础都是一样的。现在的和谐要求一幅画的内在平面只能是一个，虽然画面可以被分割成许多平面，充满表面的不和谐。此外，一幅画的构成因素不能从外在事物上、而必须从内在的需要中去发掘。

观众太习惯于从每幅图画中寻找出一个“意思”来，就是说，他们太习惯于从复杂的因素中找出一些外表上的联系。我们物质主义时代产生了这么一类观众“鉴赏家”，他们不满足于面对画面聆听它自身说话；他们不直接在画面上寻求其内在的感情，却不厌其烦地寻找诸如“与自然的近似”、“气质”、“技法”、“色调”以及“透视”等等；他们的眼睛不是透过表面现象去探索内在涵义。当我们和一位有趣的人交谈时，我们总设法去理解他的基本思想和感情；因此，我们并不在意他所用的词汇，他的发音、停顿、呼吸、舌唇的变化以及他对我们意识的心理影响，也不管他的声音是否悦耳，以及对我们神经的心理作用，因为我们认识到，尽管这些因素也是有趣的和重要的，但不是问题的根本。我们所寻求的是思想和意思。如果我们面对一件艺术作品，并理解其中的抽象意义的话，那就应该采取上述的这种态度。如果这种态度为大众所接受，那么艺术家也就能够放弃

---

① 假如一个神话故事不能完全真实地表现出来，那么它的效果就会象一幕幕表现仙境的电影画面。

各种自然的形式和色彩，直接使用纯粹的艺术语言了。

虽然我们可以随意使用对比手法，例如把一件红衣服置放在一件气氛阴郁的作品中，但必须将它们置于一个相同的精神尺度上。然而，这样的标准并不能解决所有的色彩问题。“非自然主义”的题材在一幅画里可能带有“文学”的魅力，而这样的作品就可能具备一些类似神话传说的感染力。观众此刻并不为周围的气氛感到困惑，因为他把作品的内容当成了想象；他们尽力去理解其中的“故事”，因而对于色彩的形形色色效果视而不见。总之，一旦外在的意念占了上风，色彩的纯粹内在作用就悄然消失了。除此之外，当观众幻想自已处身仙境时，就再不会产生内心的激情。画家的努力也就失败了。所以，我们必须寻求一种既排除神话故事①的趣味，又不妨碍纯粹色彩作用的表现形式。为了达到此目的，形式、运动、色彩、自然的和想象的对象等等，都必须摆脱故事性的意图。这时的运动，虽然好象缺乏思想的旨意，但却是纯粹的和内在的了。

画面的真实意图还没有显露时，最普遍的动作对观众来说也是某种神秘莫测和含义深邃的东西是纯粹和谐的；例如，在准备举起某件重物前一个简单的手腕动作，在没有人作出解释的时候，对我们具有戏剧性的效果。但是画意被人理解后，其奥妙也就全然消失了。因此，无限的潜力寓于简单的、无明确意义的运动变化之中。当一个人漫步于街头，沉浸在抽象思维之中时，这种现象时常发生。抽象思维能把他的兴趣从日常事物中吸引开来，去观察探索现实领域之外的事物。但是，一旦他领悟到在我们的街市上没有什么神秘的事情会发生时，他对运动的兴趣也就立即消失殆尽了。因为行动的实际意义已经否定了行动的抽象意义。在这个前提下，逐渐产生了“现代舞蹈”，它是在时间和空

① 奋力摆脱神话的情味与冲破外表的羁绊是类似的。外表经常违背艺术家的意愿而轻易地渗入他的作品，抗拒它要比容纳它困难得多。

间范围内表现运动的内在意义的唯一艺术形式。舞蹈可能起源于性欲；在民间舞蹈中我们仍然能够看到这种因素。后来逐渐产生了将舞蹈作为宗教仪式的手段（传达神灵的旨意）的需要，这种需要至今存在于对运动的探索的表面，这种过于实际的应用逐步带上了艺术的色彩，它经过了几个世纪的演变发展，最终以芭蕾舞的运动而告终。今天，这一艺术语言的知音寥寥无几，意义日渐变得模糊。此外，这种艺术对未来的新时代来说，也未免显得太幼稚了。它仅仅只能用来表达一些物质性的感情，如恐惧、爱等等。因此，我们必须用另一种能唤起更高尚的精神反响的艺术形式来取代它。

为了寻找更精细微妙的表现，现代的改革家们面向了过去。依莎朵拉·邓肯在希腊舞蹈与未来舞蹈之间结起了一根纽带。她在这方面进行的工作和那些在原始绘画中寻找灵感的画家的作为是异曲同工的。与绘画一样，这也是舞蹈艺术中的一个过渡阶段。在这两种艺术中，我们都临近了一种未来艺术的门槛。舞蹈的基本原素即对纯运动的利用这一法则同样适用于绘画。传统的美必须放弃，文学因素、“讲故事”、“轶事”等等都该收场了。舞蹈和绘画也都应吸取音乐的长处，一切来源于内在需要的和谐与冲突都是美的（即有效的）：但它们必须、也只能源于内在的需要。各种“丑陋的”动作突然变成优美的了，而且迸发出人们从未想象到的力量和生命力，在这个时刻，未来的舞蹈诞生了。

未来的舞蹈在今天虽然尚处于绘画、音乐的同样水平上，却将有助于创造“舞台构成艺术”——史诗性艺术的最初形式。

现代的戏剧由以下三个因素构成：

（1）音乐的旋律；

（2）绘画的动态；

（3）舞蹈的动作。

关于绘画的构成，每个人都能理解其内在运动的三重效果（舞台构成）。

正如绘画的两个主要成份（素描和画面形式）可以独立存在、各自使用自己的语言，正如画家的作品诞生于这些因素的结合一样，在舞台上，我们也可以把音乐、绘画和舞蹈（即它们的运动）组织成一个和谐关系或对位结构。

斯克里亚宾应用相应的色彩来强化音调的试验，当然只能说是表现了多种可能性之一的初步尝试。在一个无懈可击的舞台构成中，前两者的因素会因为第三者而加强，从而敞开结合和单独运用的无限可能途径。外表可以与内在的和谐相结合，如同勋伯格已经在他的四重奏中所做的一样。从中我们看到了当外在和谐被用来表达内在和谐时，后者的力量和意义就大为增强。这一观点没有必要再继续论述了，读者自己可以运用与舞台构成有关的绘画原则而沉醉在对未来的剧院的美好憧憬之中。在同一位永不迷途的向导带领下，新世界的曲折道路将穿过幽暗的原始森林和越过险恶无比的万丈深渊，通向冰封雪飘的高峰——内在需要的永恒原则。

从以上对色彩和自然形式的和谐结合的论述中，我们可以追寻出一条通向新的艺术的道路。但是今天，我们仍面临着两个危险，第一是对以几何形式出现的色彩的完全抽象的应用（即坠落到纯粹的表面装饰化的危险）——纯粹的图案化，另一危险是具象形式中过于自然主义的色彩应用（坠人浅薄的幻觉的危险）。其结果是，我们要么达到纯粹的抽象（比几何形式更加彻底），要么达到纯自然主义。两种倾向都可能分别受到夸张，一切都取决于艺术家的作为。目前的时期是自由的时期，这种自由乃是一切伟大的萌芽时期的特征①。这种自由同时又是一股巨大的推动力，因为一切潜在力量都是发祥于同一根源——内在的需要。

① 关于这一点，请参阅我在《青骑士》（皮佩尔出版社1912年）上的文章，《关于形式问题》。我以亨利·卢梭的著作为出发点，证明了新的自然主义将不仅与抽象主义相同义，而且是毫无二致的。

超越自然的艺术并不是什么新发明①。新的原理不会凭空从天而降，它与过去和未来有着必然的联系。对我们来说，重要的是一个原理的暂行地位和对它的最有效的使用方法。这是不能强迫的。但如果一个艺术家将自己的个性与这一原则相吻合，他的作品就会充满了灵魂的回响。在今天，"解脱"必须依照内在的需要而发展，因为艺术的目标来源于内在需要。各种自然形式经常给内在表现设置重重障碍。因此，必须将它们搬走，腾出空间用于形式的客观表现，即作品的主题构成。这就说明了今天试图发展新时代的构成形式的明显趋势。立体主义不过是一种过渡的形式，它表明了自然形式是如何服从于结构目的，表明这些自然的形式是怎样一些非本质障碍。立体主义是一种过渡，在立体主义绘画中，自然形式由于被勉强地用来服从于结构的目的，因而变成了一种障碍。

总之，一种更为纯粹的结构形式已经逐渐地付诸运用，它是通向客观形式的唯一可能途径。它不是寓意丰富的明确的几何造形，而是不为人注目地出现于画面上的、更着意于心灵而不是眼睛的含蓄的形式。

这种隐含的结构没有外在联系，似乎仅由一些偶然性的图形所组成。然而正是没有外在的联系才证实了它的内部存在。这也可以说是失在其外，得在其中。这样做，对于构图和描画都有益处。

未来的绘画结构就朝着这一方向发展。那些"不知怎样联系

---

① 歌德说："艺术家是独立自由、超乎自然的，他根据自己更崇高的旨意来表现自然。他既是自然的主人也是它的奴仆。说他是自然的奴仆，因为他必须运用世俗的手法表达自己的志向；说他是自然的主人，因为他必须使这些世俗的手法有助于表达他更崇高的旨意。他能够对世界表现出一个在自然中寻觅不到的统一体。这就是他个人的精神产物，甚至可以说是神的精神的产物。"（卡尔·海娜曼：《歌德》，1919。）就在今天，奥斯卡·王尔德还说道："艺术始于自然的终点。"（《沉思录》）在画家中，我们能够找到类似的思想。德拉克洛瓦在他的《日记》中说："自然仅仅是艺术家的字典；现实主义的含义就是艺术的对应物。"

着的”形式，实际上界限非常明确；而且这种关系甚至可以用数学形式来表达。只不过在艺术中，人们更多的是处理不规则数而不是处理规则的数罢了。

数是各类艺术最终的抽象表现。

不言而喻，这一客观因素非常需要理性因素（对技巧的客观认识），它们是必要的辅助力量，而这些客观的数量关系将会使今天的作品更富有现代的气息。

八 艺术家和艺术作品

艺术作品是艺术家用神秘莫测的方法创造出来的。作品一旦诞生，就获得了独立的生命，成为一个实体。艺术作品的存在并非是偶然和无足轻重的。无论在它的物质生命还是精神生命中，艺术作品都具有一种明确而有目的的力量。它存在着并且具有创造精神气氛的能力；单从这个内在观点出发，人们就可以判断一件艺术作品的优劣好坏。如果它的形式贫乏，它就没有力量震撼人们的心灵①。同样，如果一幅画具备了法国人常说的那种“价值”，它并不一定就是幅好画。只有当一幅画淋漓尽致地表现出精神价值时，才能称得上作品佳作。一幅好画应该是这样的，对它的任何改动都会有损于它的内在价值，即使这种改动从解剖学、植物学或其他科学的角度来看是正确的。这里无所谓违反自然的形式，而是艺术家对这一形式有所需要。同样，画家在运用色彩时并不是根据色彩是否忠实于自然，而是因为它们对某幅特殊的画面是必要的。艺术家不仅有权利而且有道德上的义务去仅仅使用那些能够满足他自己的需要的形式。艺术家在选择自己的表现手段时，应享有绝对的自由，不受解剖学或任何其它事物的限

---

① 所谓“伤风败俗”的图画，既可能无力打动人类的灵魂，（这样它们就不是艺术）也可能做到这一点。在后一种情况下，即使它们所唤起的是纯粹的性冲动，我们也不应该唾弃它们。

制。这种精神自由和生活中的精神自由一样，都是必不可少的①。

不过，虽然盲目遵循科学概念是不可取的，但盲目的、无目的的否定更有过失，更应受到斥责。因为，前者至少产生出了一些还有点用处的仿造品②，而后者带来的只是一个以假乱真的艺术骗局；前者使精神境界荒芜空荡，而后者却污染败坏了它。

绘画是一门艺术；而艺术就不能是短暂的、孤立的、糊里糊涂的生产活动。它是一支陶冶和培育人类心灵的力量，它有助于加高精神的金字塔。

如果艺术拒不承担这一工作，那将出现一道无法跨越的鸿沟；没有别的力量能够取代艺术的这一作用③。每当人类的精神力量有所增长，艺术的力量就随之而增强，因为这二者是密切关联，相辅相成的。相反，在灵魂为物欲主义所禁锢的时代，信仰缺乏，艺术便丧失了自己的目的，"为艺术而艺术"的口号④也就应运而生。艺术和灵魂之间的关系被麻痹得失去知觉。艺术家和公众各自分道扬镳了，最终公众对艺术或嗤之以鼻，或把艺术家看成只是技巧娴熟，获得满堂喝彩的魔术师。因此，一个艺术家千万要正确估量自己的地位，明白对艺术和自身所负的责任，懂得他不是一位君主皇上，而是一个为崇高目的服务的仆人。他必须深入地探索自己的灵魂，充实它，护卫它，这样他的艺术才能

---

① 这种绝对自由必须建立在内在需要的基础之上，也可以说是建立在诚实的基础之上。这一原则对生活和艺术来说都是一样的，它是反对文化上的低级趣味的最有效武器。

② 坦率说，一件自然的摹仿，如果出自一个真正的艺术家之手，它不会是纯粹的复制品。在某种程度上它还能够发出心灵的声音。为了比较，人们可以引证一下凯那莱托的风景画和黛娜画的那些不太有名的头像（在慕尼黑的古代绘画馆）。

③ 这一鸿沟很容易充满毒素和瘟疫。

④ 这个"为艺术而艺术"的口号的确是这么一个时代所能达到的最高理想。这是对物欲主义的消极反抗，同时也是对那些"每物必有用途和实际价值"的主张的抗议。这是艺术和人类灵魂坚不可摧的证明，任何东西都不能扼杀人类的灵魂和艺术，只是它们有时会暂入歧途。

有所依托，而不是有肉无骨的东西。

艺术家必须因感而发，有情可抒，因为对形式的驾驭并非目的，而是使形式与内在含义相适应①。

艺术家的生活并不充满欢情乐趣，他不应放荡无羁地生活；他肩负着艰巨的任务，而这些重任往往是一顶荆棘编成的花冠。他必须认识到，他的作为、情感和思想都是他创作的不可估量而又坚实可靠的素材，艺术家的自由是在艺术之中，而不是在生活之中。

艺术家与常人相比较有三大责任：（1）他必须发挥出自己的天才；（2）他的行为、情感和思想与常人一样，但他却必须用它们创造出一个精神境界，这精神境界要么清洁纯净，要么掺进了杂质；（3）他的行为和思想是创作的素材，它们将会对它创造的精神境界发生影响。正如佩拉丹所说，艺术家是一个帝王，这不仅是因为他享有巨大的权力，也因为他肩负着伟大的责任。

如果说艺术家捍卫了美，那么美就只能以内在的伟大和需要来衡量。

凡是由内在需要产生并来源于灵魂的东西就是美的②。

现代灵魂艺术家的先驱之一梅特林克说："世界上没有任何东西具有灵魂对美的那种兴趣和接受力。因此，几乎没有什么人

① 这并不意味艺术家必须勉强、人为地在他的作品中注入一个意义。艺术作品的诞生是一个奥秘。有了艺术性，也就无需什么理论或逻辑来指导画家的创作活动了。内在的声音会告诉他需要什么形式，告诉他这种形式是在自然之中还是在自然之外。每个充满激情从事创作的艺术家都懂得，正确的形式总是不期而至的。勃克林说过，一件真正的艺术品是神来之物，沉思默想和苦心构思使艺术家逐步到达无意中发现的目标。根据这一观点，才能理解未来的对位方法。

② 对于这一概念的"美"，我们的意思不是指当前那种外表的和所谓的"内心的"道德，而是指那种充实和陶冶了心灵的物质，它的价值是不可估量的。在绘画中任何色彩都具有内在的美，因为每一种色彩都引起精神上的共鸣。每一次精神上的共鸣反过来丰富充实了灵魂，所以任何外表的丑陋也都包含着潜在的美。

能拒绝听从一个沉溺于美的灵魂的指引”①。

灵魂的这一性质促进了精神的三角形缓慢地、难以觉察但又不可抗拒地向上、向前运动。

九 结论

本书主体部分中的前五幅插图是绘画中的一些结构倾向的例子。这些倾向被分为两大类：

（1）简单结构，它适应于一个明显和简单的形式，我把这类结构称为“旋律”。

（2）复合结构，它由从若干基本上完全从属于一个主体形式的不同形式所组成。主体形式可能很难辨认，然而正因为如此它的内在的和谐才得以增长。我把这类结构称为“交响乐”。

在这二者之间聚集了各种过渡的形式，其中也明显存在着“主旋律”。它的发展过程与音乐的发展过程几乎是相互平行的。

如果有人在考虑一个旋律构成的例子时忘记了它的物质外貌而全力去探究它的整体的艺术构思，他便能发现其中推动着整体运动的各种原始几何形式或简单的线条排列。这种运动在各个部分中反复出现，只需一根线条或一块形状就能使之变化更新；这些孤立的变化服务于不同的目的，例如，它们可以作为一个突然的停顿，或者是一个音乐中所谓的“延音”②。组成结构的每种形式都具有单纯的精神内涵，它本身就包含着一个旋律。由于这一原因，我把这种结构称为“旋律”性结构。通过塞尚和后来的荷德勒(Hodler)，这种结构获得了新的生命，并定名为“节奏”性

① 引自《内在美》。

② 例如在拉文纳（意大利城市，曾为西罗马帝国首都，市内的一些教堂，陵寝里保存着一些著名的镶嵌画。）的镶嵌画中，主体群像的组合呈三角形，其它人物都向他们倾斜，所占比例逐渐缩小，舒展的手臂和门帘就是“延音”。

结构①。这是结构复兴的起点。“节奏”这个术语的局限性是很明显的。在音乐和自然中，万物均有其自身的节奏，绘画也同样如此。自然的节奏经常是含糊不清的，因为它没有明确的目的性。所以，我们就说它“缺乏节奏”。有“节奏”和“缺乏节奏”这些传统的说法，相当于“和谐”与“冲突”，没有实际意义。

复杂的节奏性结构具有强烈的交响乐性质，这可见之于许多前人的油画、木刻、小画像等，例如古代德国、波斯、日本的大师作品，以及俄国的肖像和全景画②。

几乎在所有这些作品中，交响的结构与旋律结构有着密切的联系。当我们不去注意具体的形象时，就能发现产生于平静的感情，默默的重复和合理布局的结构③。我们会立即想到古老的合唱以及莫扎特和贝多芬的作品。这些作品或多或少与庄严的哥特式教堂相呼应：各部分严整匀称、排列有序是这些建筑物的标准。但从某种角度说，它们只是一些过渡形式而已。

在现代的交响结构当中，旋律的因素很少运用，仅仅起着辅助作用。为了说明这一点，我增添了我自己的四幅画的复制品作为例子。

它们代表了灵感的三个不同来源：

（1）用纯绘画的形式表现的，对自然的直接印象，这我称之为“印象”；

（2）对内在特征、非物质性质的表现，这种表现很大程度

① 塞尚所作《浴者》就是一个具有简单节奏的简单旋律结构的例子。

② 这也多见于荷德勒的作品中。

③ 传统的影响是广泛的，尤其是在通俗艺术当中。这类作品主要出现在一种文明的繁荣时期。然而，在痛苦和患难的年代里，有许多互相斗争、互相钳制的因素存在，使艺术家难以创作出宁静的作品。然而，归根到底任何严肃的艺术品又都是宁静的，但是这种宁静不易被当代的人们所发现。每一件严肃的作品都很符合这句温雅的话：“我在此。”对作品的赞美或非议迟早会消失，而这句话却是永恒的。

上是无意识的、自发的。我称之为“即兴”；

（3）对逐渐形成的内在感情的表现，它经过反复的甚至吹毛求疵的检验、加工，这我称之为“构成”。理智、意识和目的性在这里起主导作用。但是，画面上丝毫不露斧凿痕迹，而只有一件东西：感情。是什么样的结构成为我作品的真实基础？它们是有意识的还是无意识的？这些东西读者自会心领神会。

最后，我想表明我的观点：我们正在迅速临近一个更富有理性、更有意识的构成的时代，在这个时代中，画家们将自豪地宣布他们的作品是“构成的”——这是与他们根本解释不了的印象主义者的主张相对而言的，宣布他们的艺术来自于灵感。我们面对的是一个有意识的创造的时代，绘画中的这种崭新的精神正与思维携手并进，正在迈向一个伟大精神的新纪元。

（查立译　万昌盛校）

第二篇　关于形式问题（1912年）

在现在这个特定的时刻，我们非常有必要使创造的精神（即抽象精神）找到一条通向心灵的途径，然后再通向其它心灵，并激起一种渴望、一种内在的冲动。

当具备了一种使准确形式成熟的必要条件时，内在的冲动才能够在人的精神中开创一种新价值，这种新价值，有意识或无意识地开始存在于人类当中。从这时候起，人类也有意识或无意识地开始寻找一种物质形式，以体现以精神形式存在于他身上的新价值。

这就是寻求精神价值物质体现的过程。物质在这里是一个贮藏室，精神从中寻找到它的无需品——如同厨师从贮藏室中选取调料以供烹调一样。

这一过程是积极的、创造性的，因而是有益的，它是白色的、普照万物的光。

白色之光导致进化、升华。因此创造的精神既躲藏在物质的背后又隐匿于物质之中。在物质中，精神通常为一层厚厚的面纱所包围，一般很少有人能透过面纱而窥见其实质。尤其在今天，多数的人们都不能认识宗教中和艺术中的精神；由于人们看不到这种精神，因此精神也几乎消声匿迹，这种现象已整整持续了好几个世纪。十九世纪如此，今天

依旧如此。

凡人皆盲。

一只黑手遮住了他们的眼睛。这黑手属于这样一位愤世嫉俗的人：他仇视一切进步的努力，千方百计阻挡进化和升华。

他的行为是消极的，破坏性的，因而是罪恶的，他的手是黑色的、导致死亡的手。

进化是向前、向上的运动，务须在一条平坦无阻的道路上才有可能进行，这就是说，道路上不能存在任何障碍物，这是外在条件。

推动人类精神在平坦无阻的道路上向前、向上运行的力量是抽象精神，它必然要发出召唤并让世人听见它的呼声，这种召唤必定是可能的，这是内在条件。

破坏这两种条件，这是阻碍进化的黑手所竭尽之能事。

它采取的手段是：对平坦无阻的道路的恐惧，对自由的惧怕这是艺术上的庸人气息和对精神的痴聋(这是死板的唯物主义)。

在这黑手的影响下，人们对任何一种新的价值充满着敌意，他们嘲笑它，污蔑它。把具有这种新价值的人描绘为滑稽的骗子，新的价值受到嘲弄、受到谩骂，这真是生活的不幸。

然而新的价值的一往无前，节节胜利，给生活带来了欢乐。

新价值的胜利来之不易，它必须经过漫长的岁月才能逐渐征服愚昧的人们。一旦在多数人眼里这种新价值变得无可非议时，这一在当今绝对必要的价值马上又会被变成一堵墙——一堵阻碍向着明天发展的墙。

那只黑手，总是在不断使新价值（它是自由之果）蜕变成为一种僵化的形式（一堵阻碍自由的墙）。

整个进化，即内在发展和外在熏陶，意味着一个不停地排除障碍物的过程。

新的障碍物不断从那些排除了旧的障碍物的新价值中产生出来。

由此，人们可以看到新价值本身并非至关重要，重要的是新

价值所体现着的精神。而更重要的则是揭示新价值的精神所必不可少的自由。

由此，人们也可以看到形式（唯物主义）并不是我们所要追求的最终目标。

形式往往受到它所处的时代的制约，是相对而言的。因为它只不过是今天的艺术的必要手段而已，艺术通过它揭示新的价值并产生着影响。

共鸣是形式的灵魂，只有通过共鸣，形式才得以生存，并且由里向外产生作用。

形式是内容的外部表现。

因此，我们不应该把形式神圣化。只有当形式是内在共鸣的表现手段时，我们才应该为之奋斗。为此，我们不应该仅仅求助于某一种形式。

这段话务请读者正确理解。每一位创造性艺术家自己使用的表现手段（即形式）都是最好的，因为它能够最为恰当地表达出这位艺术家所强烈希望表达的东西。然而，人们往往由此得出错误的结论，认为他的这一表现手段也就是、或必然是别的艺术家们所应采用的最好的形式。

由于形式仅仅是内容的外现，由于不同的艺术家表现不同的内容，因此十分明显，在同一时代中，可能会有许多不同的形式同时存在，这些形式在本质上都是同样有效的。需要产生形式。生活在海洋深处的鱼不长眼睛，大象都有一个长鼻子，变色龙会改变肤色，等等。

所以说，形式反映出每个艺术家的精神，打上了艺术家的个性的烙印。

不过，我们自然不能将个性理解为一种超越于时空之外的东西。相反，它在相当程度上受到时间（时代）和空间（民族）的支配。

正如每一位艺术家必须使自己的语言为人所知一样，每个民族也都必须让其他民族听到自己的声音，这个艺术家所属的民族

也不例外。这种内在的联系反映在形式中，它构成了作品的民族因素。

最后还有，每个时代都有它的特定任务，即特定时代的可能表现。这种时间性的因素在作品中反映为风格。

这三个因素在每一件作品中都必不可免地留下了烙印。对于它们的存在的担忧非但是多余的，而且是有害的，因为在这里任何企图使它们受到限制的努力不仅毫无收益，反而还会使作品背离现实，失去时代的真实性。

另一方面，如果仅仅只着重强调这三种因素中的任何一种，那也必然是既多余，又有害的。就在今天，还有很多艺术家一味追求“民族性”或追求“风格”，最近则又有一些人开始对“个性”（个人因素）特别推崇起来。

正如在一开头就说过的，抽象精神最初只存在于一个人的精神当中，继而它才逐渐影响越来越多的人们。在这个时候，每个艺术家都受着时代的精神的制约，这精神强迫他们择取各自的特定形式。这些形式由于相互联系，在外表上是彼此相似的。

这一要素被称为运动。它对于任何一群艺术家来说都是完全正当的和必不可少的（正如个别形式对每一个艺术家来说都是必不可少的一样）。

正如我们不能仅仅求助于某一位艺术家的形式一样，同样，我们也不能仅仅求助于某一群艺术家所共有的形式。对某一群艺术家来说自己的形式也就是最好的形式，因为这些形式往往最有效地表现出了这群艺术家感到自己义不容辞地要表达的东西。然而人们千万不能因此而认为这种形式就是或应该是所有艺术家都应采用的最好的形式。艺术家在选择形式时必须具备绝对的自由，任何形式，只要表现了某种内在，艺术家就应该认为它合理，认为它是正确的（亦即艺术的）。如果不这么做，那么他就不仅没有为自由精神（白色之光）服务，反而在为自由精神的顽固障碍（黑手）服务。

这里，我们又得出了与前面的论述同样的结论：形式（物质存在）一般说来并不是最重要的，最重要的东西是内容（精神）。

因此，形式既可能令人愉快、又可能令人烦恼，既可能美丽、又可能丑陋，既可能和谐、又可能混乱，既可能巧妙、又可能笨拙，既可能精美、又可能粗俗，等等；但是我们决不能因为它具有某些人们认为积极的性质而接受它，也不因为它有人们认为消极的性质而拒绝它。当人们一旦发现了已经存在的这一系列千变万化、永无止境的形式时便会明白，所有这些概念都是相对的。

形式本身也具有相对性，这是我们欣赏和理解形式的出发点，只有形式对心灵产生作用时，我们才能理解和欣赏一件作品；也只有通过形式，内容（精神、内在共鸣）我们才能理解和欣赏一件作品。否则人们就会把相对的东西抬高到绝对的位置上。

在现实生活中，我们很难找到这么一个人：他明明想去柏林，却在雷根斯堡就下了车。但是精神生活中，在雷根斯堡下车的事情就屡见不鲜了，有时甚至连司机也会不想继续前进，因而所有的乘客不得不跟着在这里下车。有多少追随上帝的人，到头来还是站在一尊雕像面前，有多少追求艺术的人，结果却落人了前人（如乔托、拉裴尔、丢勒、凡高）的窠臼。

所以归根结蒂，形式是否具备了个人因素、民族因素或风格都不是至关重要的；形式是否合乎时代的主流，是否多少地与其它形式发生关联，或者是否完全独立自在，这些也都无关宏旨，**最重要的事情在于形式是否出自于内在的需要**①。

形式的时空存在，也可以用对时空的内在需要来解释。因

① 这意味着，人们不可以将一种形式作为一种“制服”。艺术作品可不是军队里的士兵。对于一个特定艺术家来说，一种特定的形式在特定的时候可能是完美的；在另一时候，则可能是极其糟糕的。因为在前一种情况下，形式扎根于内在需要的土壤中；而在后一种情况下，形式却是出于外在的需要、甚至是野心和贪婪。

此，任何形式最终都可能揭示和表现出时代和民族的特征。时代越伟大，对精神的要求越高（包括质和量）；形式的种类和艺术流派也越是层出不穷……这是不证自明的。

在当代艺术中，一个伟大精神时代的特征（它早就被人们所预言，今天已获得了初步的实现）已经显而易见，诸如：

1.一种伟大的、几乎是无限的自由；

2.它使精神得以广泛传播；

3.我们在很多事物中都能看到这种精神以一种极其强大的力量显示出来；

4.这种精神将逐渐地——而且已经将所有的精神领域作为自己的工具；

5.它还在每一精神领域里——自然也包括造型艺术（尤其是绘画）里——创造出许多独立的和不同的艺术家集团所使用的表现手段（形式）；

6.今天，整个（形式的）仓库都受着精神的支配，这意味着，每一种物质存在——从完全的“固体”存在到简单的二维空间存在（抽象），都被用来作为形式的构成因素。

〔关于1〕 在任何情况下，自由表现自己的途径不外两种：一种是摆脱业已表现了它的目的的旧形式；另一种则是努力创造出无限多样的新形式。

〔关于2〕 对各种当代表现方法——如个人的方法、民族的方法、时代的方法的极限的本能的探索，从属于表面上的无限的自由，它受着时代精神的制约；此外，它还是一种使探索所必需遵循的方向更加准确的活动。一只在玻璃杯底下四处爬行的小臭虫，自以为它前头是无限的自由，但是当它与玻璃在某点上相碰时，虽然还能看见前方的东西，却半步都前进不了。只有将玻璃杯向前移动，这只臭虫才有可能再前进一些。臭虫的运动取决于人手对玻璃杯的控制。今天，我们有不少情况与此相似，虽然我

们自信能获得完全的自由，但总要受到某些限制；不过这些限制，到了“明天”就会变动。

〔关于3〕 只有当我们开始从一切事物中感受到精神（即内在的共鸣）时，这种似乎不受限制的自由以及有关的精神才会产生。同时，最初的能力便转变成了这种似乎无限的自由和包含在事物中的精神的成熟果实。

〔关于4〕 考虑到所有其它的精神领域，我们还无法更精确地判定各种特定的作用。然而，在不久的将来，每一个人都必定会清楚地认识到精神和自由的协同关系是无处不在的①。

〔关于5〕 在今天的美术（尤其是绘画）中，我们遇到了极为丰富的形式。其中一部分以独立的和伟大的个性体现出来，另一部分则随着一股由各家各派的艺术家们统一形成的非常鲜明和浩大的潮流席卷而来。

这种极其丰富多采的形式使人们可以清晰地看到一种共同的努力趋势。今天，尤其在大规模的群众运动中，形式中的无所不包的精神已经能够为人们所领会。因此我们有充分理由说：万事皆已可行。对于今天已经可行的事情我们自然无法逾越，而对今天仍受禁锢的事情则将拭目以待。

我们不应该对自己作任何限制，因为限制本身就是存在着的。不仅传送者（艺术家）是如此，而且接受者（观众）也应如此。观众能够并且必须跟随着艺术家，不用担忧会被领入迷途。人们在物质范围内尚且不能直线前进（如田埂草径），在精神上就更不消说了。尤其是在精神领域内，笔直的道路往往更长，因为它是错误的；而看上去似乎是错误的道路，则往往是最正确的。

只有凭借感情，艺术家和观众才能沿着正确的方向前进。因循固守于某一种形式，则必然步人死胡同；唯有任凭感情驰骋，才能获得无限的自由。因为前者将自己局限于物质的存在，后者则追随精神；精神创造出一个又一个的形式。

① 在我的著作《论艺术的精神》中，我已经对这个问题作了更深入的讨论。

〔关于6〕 凝视着某一点（形式或内容）的眼睛，无法综览大局；在画面上游离不定的眼睛，既可观察整个画面，又可观察其中某一部分，但它注意到的却是外部的差异，陷于画面的矛盾。这些矛盾的缘由在于今天的精神随意地从物质存在的库房中择取的形式的多样性。很多人认为今天的绘画处于“无政府状态”；同样，他们也用这一词来形容今天的音乐。这是对于随机运动和无序状态的曲解。“无政府状态”有其计划和秩序，它由一种善的感情所创造，并非外部的和本质上衰朽的力量所致。“无政府状态”也是有界限的，不过这种界限必须是内在的，而且必须取代外在界限。这些限制总是不断放宽，因此带来了无限增长着的自由，并且还为揭示更新的价值铺平了道路。当代艺术在这一意义上可以被正确地称为是“无政府主义的”；它不仅反映出自己业已获得的精神立足点，而且还体现了作为一种物化力量的精神水准，一种足以揭示新的价值的精神水准。

精神从物质的库房中选择出各种表现形式很容易在两个极端之间排列起来。这两大极端为：

1.伟大的抽象主义。

2.伟大的现实主义。

这两个极端打开了两条殊途同归的道路。

在这两个极端之间，存在着许多抽象与现实的不同和谐的结合。

这两种因素过去在艺术中一直存在，在那里它们常常被分别称作是“纯艺术的”和“客观的”。前者通过后者得以表现，后者为前者服务。这二者的关系多种多样，但表面上它们都是要通过绝对平衡达到理想境界。

但是今天，人们在这一理想中似乎再也找不到任何目标，抽象和现实之间的杠杆被取消了，它们企图分道扬镳，变成两个各自独立存在的实体。在这种理想平衡的崩溃瓦解之中，人们看出了“无政府因素”。过去的艺术中客观补充抽象的和谐关系不仅

明显地终止了，而且被颠倒了过来。

一方面，在抽象艺术中，有趣的客观支柱被拔掉了，因此观众感到上不沾天，下不着地，人们说：艺术的根基不复存在了。另一方面，在客观艺术中，抽象因素的有趣的理想化（“艺术的”因素）被排除了，这使观众感到自己象是被钉在地板上一般。人们说：艺术正在丧失自己的理想，这些情况都是因为感到贫乏所造成的。艺术家对形式的过份追求，由此产生的观众的行为，其实都是墨守惯常形式的成规，这两种力量蒙蔽他们，使他们不能走向自由的感情。

前面所提到的“伟大的现实主义”，现在初次含苞欲放，它旨在把那些华而不实的艺术成份从绘画中一扫而光，用对简单的实物的简单的（即“非艺术的”）摹仿来体现作品的内容。

以这样的方法来理解和处理图画中客观物体的外壳，并同时努力清除强加于人的平庸的美，极为明确地揭示出了事物的内在共鸣。尤其是通过这种外壳，通过将“艺术性”减少到最低限度，外表华丽的美便再也不会分散人们的注意力，① 这使对象的灵魂极为有力地显示了出来。

之所以能做到这一点，完全是因为我们越来越能够认识整个世界的本来面目，也就是说对这个世界作不加任何美化的理解。

在这里，我们必须把降低到最低限度的艺术因素理解为最有力，最有效的抽象因素。②

---

① 精神早已吸收了传统美中的养料，不再能在其中得到新的养份。传统美的形式只会取悦于慵惰的眼睛。这类作品的效果在物质王国中固步自封，因此再也不能引起精神的体验。这种美产生不了导向精神的力量，相反，它与精神背道而驰。

② 抽象的量减少与抽象的质的增多成正比，这里我们触及了一条最基本的定律，一种表现形式在外表上的增长，在某些场合下，会导致它的内在的力量的减小。在这种情况下，2＋1小于2－1。这条定律当然也体现在最细微的表现形式上，一个小色点往往由于它的面积和外部力量的增大而丧失其强度，其效果也必然遭到削弱。含蓄地使用色彩，会产生极佳的色彩运动；直接了当地使用甜俗的色彩，只会产生出令人难忍的共鸣。所有这些，均是广义上的对比规律的结果。简单说：真正的形式产生于感情和科学的结合。这里我不禁又想起了烹调！美味食品的制作不仅需要严格按照

与现实主义截然对立的是伟大的抽象主义，它从表面上尽可能地消除客观因素（即现实），并企图通过“非物质的”形式来体现作品的内容。在这里客观形式的抽象生命减弱到最低限度，这使抽象单位的显著主导作用将画面的内在共鸣确凿无疑地激发出来。正如现实主义艺术通过排斥抽象因素来加强其内在共鸣，抽象艺术则通过排斥现实因素来达到内在共鸣的加强，在前者中，人们习惯的外在的、讨好人的美在起着阻碍的作用；而在后者中，这种美则支撑着对象。

要“理解”这类绘画，须得象现实主义绘画一样经历过一个解放的过程，这就是说，必须使人们能够看到一个未经任何客观解释的世界的本来面目。经过抽象处理或本来就是抽象的形式（点、线、面等）本身并无多大意义，重要的是它们所具有的内在共鸣，它们的生命，正如在现实主义绘画中那样，这里对象本身或其外表并不重要，重要的则是它的内在共鸣和生命。

必须认识到：在抽象绘画中，减低到了最小限度的“客观因素”即是最有力、最有效的现实因素。①

这样，我们终于看到：如果在伟大的现实主义绘画中，现实因素显得特别大，抽象因素显得特别小，而在抽象绘画中情形恰好相反，那么，归根结底这两大极端是互相等同的，在这两个对立物之间可置以等号：

现实主义＝抽象主义，

抽象主义＝现实主义。

极端的外部差异，能转变成最大的内在相等。

让我们来看一些例子，它们会把我们从虚幻的王国引导到实

好的食谱（这里有对各种配料的份量的严格规定）按部就班，而且还需要有良好的感觉。我们时代的一个伟大特征在于“艺术科学”这门知识的诞生，它正逐步获得自己应有的地位，它是未来的“通奏低音”（throughbass），将导致无止境的本质变化和发展。

① 因此，在另一极端上，我们又遇到了上述那条定律，即：量的减少与质的增加成正比。

在的王国。当一个读者下意识地浏览一下这几行文字的任何字母时，当他不是把这字母看成他所熟悉的文字符号的一部分，而是作为一个客体；不是把它看成一个人类创造出来的、有实用目的的和用来表示某种明确发音的抽象符号时，就将在这个字母中看到一种能给人以内部和外部印象的物质形式，这种形式与上面提到的那种抽象形式是完全不同的。在这个意义上，这个字母包含有：

1.主要形式（即整个外形），它（大体上说来）显示出诸如“快乐”、“悲哀”、“进取”、“退却”、“反抗”、“矫饰”等等性质；

2.若干以这样或那样的方式弯曲的个别线条，它们通常产生出一个明确的内在印象，这意味着它们本身就是“快乐的”、“悲哀的”等等。

每当读者感受到了字母中的这两种因素，他内心中立刻产生出了由作为具有内在命的存在的字母所引起的感情。

字母产生的效果因人而异，对此无须寻根究底。这是无关紧要的，也是容易理解的。一般说，任何一种东西都会引起人们不同的感受。我们只看到字母所包含的两重因素最终都产生出同一种内在共鸣。也许作为第二因素的个别线条给人以“快乐”的感觉，但整个印象（第一因素）却可能产生一种“悲伤”的效果。第二种因素的个别运动是第一因素的有机组成部分。我们可以在每一首歌、每一首钢琴曲、每一部交响乐中，发现这种由同样的结构和同样的附属独立成份形成的同一共鸣。一幅素描、速写或油画都形成于与此完全相同的过程。这就是结构的规律。在这时，只有一件事情对我们说来是重要的：即字母具有一种作用。此外，如前所述，它还是一种双重的作用：

1.字母作为一个实用符号的作用；

2.字母先作为一种形式的作用，然后再作为这一形式的内在共鸣的作用，它自我完满，完全独立。

对我们说来重要的是，这两个作用并不是相辅相成的，前者的作用是外在的，而后者则具有内在的含义。

由此我们可以得出结论：外在作用与内在作用是截然不同的；内在作用由内在共鸣引起，它是每一件作品中最有力的和最深刻的表现手段之一。①

再举一个例子。让我们来看这同一本书中的一个破折号。如果这个破折号用在恰当的位置上——正如我们这里所用的——它就是一条有实际意义的线段。如果我们仍然将这个破折号放在一个正确得当的位置上，只是将其延长一些，这时，线条虽然还维持着它原来的含义，但其非常的长度却造成了一种难以确定的特征。对此读者不禁要问：这破折号为什么延长，这延长是否具有某种实际的目的？让我们把这同一条直线放在一个不恰当的位置上（正如——我把它放在这里）②，于是破折号正确的实际意义消失了，读者的疑问会大大增多，他们会问：这是否印刷错误？即是说，他们会以为这一具有实用目的的因素被歪曲了，而这本身便有否定的意味。当我们把这同一个破折号画在一张空白页上，或者加长或者弯曲，只要有人一心以为（他一厢情愿地希望找到一个现存的答案）这条线具有正确的实用目的的话，情形便会与上述那个对印刷错误的猜测非常相似，而后（如果实在找不出什么答案），他便会否认这是一个破折号。然而，不管是哪条线，只要被安置在这一本书中，它的实用目的就无法被彻底消除。

现在，让我们将一条类似的线条画在某个可以完全避免其实用目的的背景上，例如画在画布上。如果观众（他现在已经不再是一个读者）仍将画布上的这条线当作某个物体的轮廓线，这就意味着他依然保持着对线条的实用目的因素的印象。然而，一旦

---

① 这里我只是附带提及了一下这些非常重要的问题，读者只有经过对这些问题更进一步的钻研，才能最终确切理解这个强有力的、奇妙的、必然的结论。

② 根据英语的习惯，这句话中破折号的正确用法应当是：“……不恰当的位置上——正如……。”——译注

观众认识到绘画中的实际对象的作用通常是次要的，而不是纯绘画性的，认识到线条有时具有完全纯粹的艺术意义①，就能够用心灵来体会这条线的纯粹的内在共鸣。

但是具体对象和客观事物是否就此而从画面上取消了呢？不是的。这条线，正如我们在上面所看到的，也是一个物体，其实际目的的含意如同一把椅子、一眼泉、一把刀、一本书或其它东西。在最后的例子中，这一物体不再具有它还可具备的任何其它性质，而只是被当作一种具有纯粹的内在共鸣的纯粹的绘画手段。

因此，如果在图画中，线条能摆脱标明任何物体的目的，并且成为一种自在之物，那么，它的内在共鸣就不仅不会因其作用次要而减弱，不会获得自己全部的内在力量。

因此我们得到的结论是：纯粹的抽象绘画仍然需要象纯粹的现实主义绘画一样，利用各种以物质形式存在的事物。对客观因素的极端否定和极端肯定，这二者之间也可以置以一个等号。这等号在它们的共同的目的：即对内在共鸣的体现中找到了依据。

这里我们得到了一条基本的原则：一个艺术家采用的是写实的还是抽象的形式，其意义是无关紧要的。

既然这两种方式在本质上是相同的，选择其中哪一个，则完全取决于艺术家本人，他务必非常了解究竟哪一种形式才能将自己的艺术内容极其明确地表现出来。概括地说：在原则上，形式问题是不存在的。

但事实上，假如有人真地提出了一个牵涉到原则的形式问题，答案也还是会有的。谁知道这个答案谁就掌握了创作之道。这意味着艺术也就从此不复存在了。实际上，形式问题是这么一个问题：为了完成内心体验的必要表现，我在这里必须择取哪一种形式？答案对这一情况总是极其精确的、绝对的，而对其他情况

---

① 凡高经常用这类线条任意地表现客观对象，这种线条完美无瑕，显得格外有力。

却是相对的。举例来说，一种形式在某一场合中是十分成功的，而在另一场合下却是完全失败的；这里的任何东西都取决于内在需要，只有它能够产生出正确的形式。此外，只有当内在需要在时间和空间的迫使下选择了各种相互关联的独立形式时，一种形式才能对几种形式具备某种含意。然而这丝毫不会改变形式的相对意义，因为在这一场合中是正确的形式，在别的很多场合中就可能是错误的。

所有在前人的艺术中已被发现的和有待于发现的规律——艺术史家们认为极有价值的规律——并非普通的规律：这样的规律是产生不出艺术作品来的。如果我懂得家具工人工作的规律，我就可以自己动手做张桌子。但是即使一个人晓得了一些画家作画的所谓规律，也不敢保证自己就能创作出一件艺术作品来。

这些艺术史家们所假设的规律，在绘画中很快就会导致一个"通奏低音"〔"通奏低音"：过去，一首曲谱上的低音线，在有经验的乐师手中决定着乐曲的和声〕。它们只不过是对于个别方法及其组合的内在作用的认识罢了，但是，我们永远也不可能发现这样的规律：根据它们一种形式效果以及个别手段的结合只有对一种特殊情况才是必要的。

实际的结果是：当一个人声明自己已在作品中发现了某些客观的错误时，便不再听凭于理论家（包括艺术史家、批评家等等）了。

此外，理论家能作的唯一正确的宣称就是：迄今为止他们对于表现手段的许多用法仍不够熟悉，那些根据对业已存在的形式的分析来评判一件作品的好坏的理论家，是最为有害的引人误入歧途的人。他们在作品与天真无邪的观众之间筑起了一堵高墙。

从这一点（可惜常常只能根据这一点）看来：艺术批评家是艺术最凶恶的敌人。

那么，理论的艺术批评家就应当是这么一种人：他从不在作

品中抓“错误”①，“简单化”、“无知”、“抄袭”等等辫子，而是努力去感受这种或那种形式是怎样具有内在的效果的，然后他会将自己的全部感受生动地告诉公众。

当然，这样的批评家必须具有诗人的心灵，因为诗人通常需要经过客观的感受才能够表达出自己的主观感情。这意味着批评家应当具有一种创造力。但是在实际情况中，批评家往往是不成功的艺术家，他们失败是因为自己缺乏创造力，因而感到自己有义务对别人的创造力进行引导。

而且形式问题往往有害于艺术家，原因是那些没有艺术天才的人（即对艺术没有内在渴望的人）由此可以通过因袭他人的形式来以假乱真，从而制造混乱。

这里我们必须明确指出，对于艺术批评、对于公众尤其是对于艺术家来说，延用他人的形式即意味着作弊和犯罪。而事实上，如果一个“艺术家”没有内在需要而袭用别人的形式，那么创作出来的就必定是一件没有生命力的、僵化的赝品。然而，如果一位艺术家，为了表现他的内在冲动和体验，根据内在的真理采用这种或那种“不属他自己的”形式，那么他就是在使用自己的正当权利，采用合乎于他的内在需要的每一种形式——无论它是一件有用的物品，是一个天体或是一种已被别的艺术家进行过艺术表现的形式。》

所有关于“摹仿”②的问题，也纯属批评家们③的无稽之谈。有生命的东西存在，无生命的东西则消亡。

事实上，我们追溯的时代越久远，就越难发现有什么冒牌

① 例如“解剖不准”、“素描关系欠佳”或与以下的“通奏低音”相抵触等等。

② 每一位艺术家都知道这类艺术批评是多么的荒唐。批评家们心里明白，尤其在这里，最武断的主张也丝毫不会给自己招来祸害。例如他们竟将欧仁·凯勒所作的《黑女人》（这仅仅是一件出色的自然主义的习作）拿来与高更的作品相比较……唯一的理由是因为他俩所画的模特儿都是棕色皮肤的（见《闵彻那最新消息》1911，10，12）。

③ 由于对这个问题的估价过高，艺术家总是受到肆无忌惮的延序。

货、赝品。它们神秘地消失了。只有那些真正的艺术品才能流传至今；在这些作品的躯壳(形式)内，都有着一个灵魂（内容）。

此外，如果读者观察一下他桌子上的任何一件特定物品（即使只是一个烟蒂），他都会立刻发现其中同样也存在着内容和形式这两重因素。无论何时何地（如在街道上、教堂里、天上、水中、马厩里或森林中）内容和形式无处不在进行自我的显现，内在共鸣也无处不独立于外在意义。

世界在回响，它充满了活跃的精神存在。所以在这里死亡了的物质也具有精神的活力。

如果我们根据内在共鸣的独立作用来下一个结论——在这里对我们来说是很有必要的——就会看到：如果排除了形式的外在实际目的，其内在共鸣就能得以加强。这一点可以对儿童的画对那些不带传统偏见的观众的显著效果作出解释。儿童用一种未受习俗熏染的眼光观察每一件事情，功利因素对他来说是陌生的，他凭藉敏锐明澈的眼力、按照本来的面貌来记录一切事物。只是到了后来，由于许多常常是不幸的经验，他才渐渐沾染上功利因素。因此几乎在每一个儿童的图画中，客观物体的内在共鸣都毫不掩饰地泄露出来。但是成年人，尤其是教师，都竭力将功利的因素灌输给儿童，他们常常批评某个儿童的图画说："你画的人是不会走路的，因为他只有一条腿"，"你画的椅子没法让人坐，因为它是歪七扭八的"等等，① 这些人的观点是多么浅薄！于是这孩子便开始嘲笑自己，其实他应该大哭大叫才对！这样，一个有天才的孩子除了有揭开事物外表的能力之外，就还有能力将保存下来的内在共鸣包藏在一种形式当中，使其极为强烈，极为感人地表现出来（可以说，这是一种"会说话"的形式）。

每一种形式都是多方面的，人们逐渐从中发现越来越多的使

---

① 经常出现这样的情况：人们对某些应该受教育的天才儿童进行教授，但后来却惊奇地发现这些孩子反而一事无成。

人愉快的性质。然而我只想强调一下出色的儿童画中目前对我们说来很重要的那一方面，这就是构图。在这里，我们可以明显看到上述的字母两重性的无意识应用（这种应用似乎是自然而然地发展出来的），那就是：（1）儿童画的整个画面总是非常明确的，这里或那里的处理都是根据画面的需要而定；（2）每幅儿童画，通常由很多个别形式组成总的形式；而其中的每一个别形式均有各自的独立存在（如利弟亚·韦柏画的《阿拉伯人》）①。儿童身上有一种巨大的无意识力量，它在绘画中显现出来，并且使得儿童的图画达到了堪与成人的作品相媲美（常常有过之而无不及！）的高度②。

有热，必有冷。早春嫩芽，必遇严霜。等待着每一位天才儿童的是——学院。这并非危言耸听，而是可悲的现实。美术学院毫无疑问是糟蹋上述儿童才能的场所。即使最伟大的天才，也会或多或少地在这方面被学院磨灭几分，而那些天赋较差的儿童，则会成百上千地遭到扼杀。一个受过学院教育而天赋一般的人的特点在于：他虽然学得了一些带有实用目的的技法，但却失去了聆听内在共鸣的能力。这种人虽然会画几幅“正确的”图画，但是这些图画都毫无生气。

如果让一个不曾受过任何正规艺术训练的人（因此他没有客观的艺术知识）来作画，他画出的东西绝不会是空洞而虚假的。这里我们看到了有关内在力量的作用的一个例子，这种内在力量仅仅受到一般的实用知识的影响。

然而，由于他对这种一般知识的运用有限，因此外在因素仍然被排除在外（只是比儿童排除得稍少一些，但已相当可观），

① 康定斯基曾在《青骑士》上发表过数幅儿童画，其中之一为《阿拉伯人》。——译注

② “民间艺术”也具有惊人的形式构成能力。（参见马尔那教堂里的祭坛画）

而内在共鸣的力量则得到了加强：这种力量本身就是活着的，并非死而复生。基督说："让小孩子到我这里来，因为在神国的正是这样的人。"①

艺术家的生活在很多方面类似于儿童，他们比别人更容易掌握事物的内在共鸣。在这方面作曲家阿诺德·勋柏格简单而肯定地运用绘画手段的例子尤为有意思。他总是只对内在共鸣感兴趣。他毫不在乎任何修饰和快感，因而"最平乏的"形式，只要经他一处理，立即变成了最丰富的形式（参见他的自画像）。

伟大的新现实主义就扎根于此。用极其简括的方法所表现出来的对象外壳已经从事物的实用目的中脱离了出来并发出了内在的声响。亨利·卢梭以其简单而令人信服的风格开创了这一方法，他称得上是新现实主义之父。

亨利·卢梭为新的可能的简括方法开辟了道路，在当前，他的这种非凡天才的价值对我们来说是极端重要的。

在各对象之间，或在某一对象与其各部分之间，必然存在着某种相互关系。这种关系或许是十分和谐的，或许充满了冲突。在这里，我们既可运用一种程式化的匀称，也可使用一种隐蔽的匀称。

今天，表现纯粹构图——揭示我们伟大时代未来的绘画规律——的不可抑制的冲动，已成为一股力量，它迫使艺术家们用各种不同方式来达到一个共同目标。

在这种情形下，人类同时转向极为有秩序和极为抽象的事物，就是很自然了。因而我们看到：在过去所有不同的艺术时期中，三角形一直被当作构图的基础。这个三角形通常是等边的，因此数也就获得了它的意义——即三角形的纯抽象因素。今天，在探索抽象关系的过程中，数的作用尤其突出。每一条数学公式都是冷酷无情的，俨如一座冰峰；并且作为最严密的必然规律，

① 引自《新约·马可福音》第十章。——译注

它又仿佛是一块大理石。公式冷酷而严峻，如同任何一种必然性那样。由于企图找到一种公式来表现构图，因而产生了所谓的"立体主义"。这种"数学的"结构是一种形式，它有时必然会导致——通过连续不断的运用也的确导致了——事物各部分的物质联系的土崩瓦解（例如毕加索）。

这一方向的最终目标是创造这样的图画，它通过其本身的系统组合的有机部分获得了生命力——亦即变成一种实体存在。如果这一事业会遭到普遍的责难，那只是因为数的应用在这里受到限制。任何事物都可以用数学公式或一个简单的数来表示。但是数有各种各样的：1和0.333……有着同等的权利，它们都有着生命力，都有内在共鸣。为什么有的人喜欢用1？为什么有的人要排斥0.333呢？与此相关，人们还会问：为什么有的人只用三角形和类似的几何形体、从而削弱艺术表现呢？不过我必须重申：立体主义者们在构图方面所作的努力，直接产生于创造纯粹绘画的需要，这种绘画一方面通过客观因素来表现客观对象，另一方面则通过或多或少具有共鸣的对象的不同组合，最终转变为纯粹的抽象绘画。

在纯抽象绘画和纯写实绘画之间，还存在着将抽象因素和现实因素结合于同一画面上的可能性。这种结合的可能性极大，种类繁多。在任何一种可能性情况下，艺术家都能使其作品具有强大的生命力，因此也能自由地处理形式问题。

抽象因素和客观因素的结合，在无限的抽象形式之间的选择或在客观物质形式中的选择，亦即在两个领域里对各种表现手段的选择，完全取决于艺术家本人的内在愿望。今天受到禁止和遣责的形式，表面上，与时尚格格不入的形式，只是在等待着它自己的主人。这一形式不是死的，它正处于一种休眠状态。当它的内容（精神）——它只能通过这种似乎死亡的形式来自我体现——成熟时，当它物质表现的时刻来临时，便会步入这种形式并通过它发展自己。

门外汉尤其不应该对作品提出这样的问题："艺术家还有什么没有完成？"或者："艺术家在哪些方面忽视了我的愿望？"他应该问问自己："艺术家已经作了些什么？"或者："他的哪些愿望已在这里被艺术家表现了出来？"我坚信在将来，艺术批评的任务不再会是打棍子和吹毛求疵，而是探索和传播积极的和正确的东西。今天，抽象艺术的批评者的"重要"考虑之一在于如何区分这门艺术的正确与谬误；这主要意味着对这门艺术吹毛求疵。对待艺术作品的态度应该与对待一匹人们打算要买的马的态度有所不同。在买马时，一处明显的缺点就会掩盖这匹马的全部优点，以致使它一钱不值；而在对待艺术作品时，人们的态度应恰恰相反：一件艺术品的价值可能就在于它的某一处优点，而这一处优点则完全可以抵消它的所有缺点。

一旦考虑了这一简单的思想，形式问题——它基于原则，因而是绝对的——也就根本不成其为问题了。这时，形式问题将会获得它的相对价值。并且，在各种其它事物中，选取对艺术家和他的作品都是必不可少的形式，也将最终取决于艺术家自己……

然后，观众才能够和艺术家一起去进行客观思考和科学分析，这时候，他将发现所有可能的范例都听从一个内在的召唤——构图，发现它们都立足于同一个内在的基点——结构。今天，（是否只有在今天？或者是否尤其在今天？）一件作品的内容必定要隶属于两种过程中的任何一个，在这两种过程中所有次要的运动消失了。这两个过程是：

1.摧毁十九世纪没有灵魂的物质生活；即推倒曾被认为是唯一的和牢不可破的物质支柱，并使其各独立部分分崩离析。

2.建设二十世纪的精神生活；这是我们现在正经历着的生活，它以强烈而富有表现力的明确形式体现着自身。

这两个过程是"现代运动"的两个方面。限制早已产生出来的作品，或规定这一运动的最终目标，都可能是一种武断专横的举动，它将即刻受到失去自由的严厉惩罚。

正如以前常说的那样，我们奋斗的目的不是为了作茧自缚而是为了解放。在进行否定的同时，我们还应该作顽强努力去发现有生命的东西。

将死亡当作生命总比将生命当作死亡来得更好些，即使只有唯一的一次。只有在一个已经获得自由的地方，某些东西才能重新生长。自由的人通过与一切事物的接触来丰富自己，并让任何存在物的生命与自己发生联系——即使它仅仅是一根熄灭了的火柴。

只有经过自由，未来的东西才能被人们接受。

基督曾在一棵枯树下看到一把利剑，这剑在等待着他，而树却回避他。我们不会象树对基督那样冷漠。

（查立译　　关颖校）

第三篇　论具体艺术（1938年）

各门艺术同出一源。因此，
凡艺术都大同小异。

然而，确凿而又令人费解的事实是：同一棵树上所结的果实却不尽相同。

其差别产生于每一门特定艺术的方法，即表现方法。

这一问题想起来非常简单：音乐的表现靠声音，绘画则靠色彩，这是众所周知的事实。

但是，这些差别并不就此为止。例如，音乐的手段（声音）务须在时间中产生，而绘画的手段（色彩）则建立于平面之上。因而，时间和平面必须有严格的尺度，声音和色彩也须有严格的控制。这些“界限”是构成作品内在和谐的条件。

由于所有艺术都具备这种神秘而又确凿的创作规律，所以说各门艺术的本质大抵相同。

我想附带地强调一下：时间和平面是截然不同的两样东西。听众们能跟随着音乐家的演奏，一步步地被吸引到他的乐曲中去，直到一曲终了为止。音乐的表现有着极其完美的精确性，而绘画却缺乏这样的精确性；与其相反，画家没有音乐的“诱导”力量，它只能凭着强制的方法，迫使它的观众沿着

画家所规定死的路径“进入”他的画面。上述的问题异常复杂，迄今为止，不仅很少有人问津，而且几乎从未作出过任何解答。

尽管如此，我仍然想说：绘画和音乐之间所存在的相似性也是显而易见的。但是，这种相似性却显得十分费解。他们是否熟悉由各种不同的艺术形式所引起的有关“联想”的问题呢？很早以前，就有一些科学家（尤为物理学家）和一些艺术家（尤为音乐家）已经注意到，一个特定的音响能引起人们对一块与之相应的明确的色彩的联想（例如在音乐家斯克利亚宾所建立起来的“对位系统”中）；换言之，你可以“听”颜色和“看”声音。

三十年以前，我出版了一本小册子，其中专门就这一问题进行了论述。例如：黄色具有不断向上“超越”，从而达到使眼睛和神经均无法承受的高度的能力；而由一支喇叭所发出的声音也能变得越高越“尖锐”，以至于刺痛耳朵和神经。而蓝色，则具有如“超越”截然相反的力量，它把眼睛引向无限的深度，因而发展出了类似长笛般的声音（当淡蓝的时候）或低音大提琴的声音（当深蓝的时候），以及宽厚低沉的双重倍斯声；在弹奏风琴的低音键盘时，你能“看见”深深的蓝色。绿色非常接近小提琴纤弱的中间音调。而红色（如银珠）当使用得当时，它给人以强有力的击鼓印象。（见《论艺术的精神》，慕尼黑，1912，64—71页）

大气和光的振动形成了声音和色彩之间的物理相似性的基因。

但是，这并非就是唯一的基因了。还有另外一个：心理的基因。这是一个有关“精神”的问题。

你是否曾听见过或亲口说过这样的话：“哦！多么冷酷的音乐！”或“啊！如此阴暗的画面！”在冬天，你也一定有过当冷空气袭窗而人，使你顿感周身哆嗦的印象。

同理，画家和作曲家也能够熟练运用暖的“色调”和“音调”创作出热情洋溢的作品来，它们会使你强烈地感到火焰在燃烧。

请大家宽恕我说这样的话：绘画和音乐有时还具有能使你们

犯肠胃病的功效。（当然这类情况甚为少见）

你们自然也很熟悉这样的情况：当你使用某几种声音或色彩的组合来作画或作曲时，有时候你会感到你的手指象被针扎似的微微作痛；有时则会感到你的手指象是在抚摸丝绸或天鹅绒。

最后，我提一个问题：将紫色和黄色相比，前者是否能散发出更强烈的香味？当紫色与橙色或淡的蓝绿色相比，结果又会怎样呢？

作为“味道”来说，这些色彩是一样的吗？哦，多么芬芳甜美的画面！甚至连观众或评审员都会对某些艺术作品垂涎欲滴。

以上叙述的是已知的五种人类感觉。

千万不要自作聪明，以为你仅仅是用眼睛来“接受”绘画的。你不知道，你必须用你的五种感觉来感知一幅绘画！

对此你大概不会有什么异议吧？

我们所理解的绘画的“形式”一词，并非单指色彩。我们称之为“形状”的东西，也是绘画的表现形式中所必不可少的一部分。

让我们先来看“点”，它是所有其它形状的起源，其数量是无限的。一个点的面积虽小，却有着强大的生命力，它能对人的精神产生巨大的影响。如果画家将一个点设置在画面的恰当位置上，它便很服贴，它会取悦观众地说：“哎！我在这里呀，我的声音在整幅画面的‘大合唱’中虽然是微不足道的，但是难道你们不认为我是必不可少的吗？”

如果这个小点被安放在不适当的位置上，你会感到极端的别扭，这感觉就象你明明吃的是蛋糕，尝到的却是胡椒面的味道；或者你会觉得它象是一朵散发着恶臭的花。

腐烂——这个词可以用来形容那些结构松散、失去生命力的艺术作品。

大家注意到了没有，我谈了这么多有关绘画及其表现方法的问题，却还只字未提“表现对象”？产生这一情况的原因很简单：

我所说的全都是绘画中的一些基本方法，它们是必不可缺的。

人们永远不可能不用"色彩"和"线条"来画画，但是，没有表现对象的绘画在我们这个时代里已经存在着达二十五年之久了。

至于"表现对象"，有的人说它可以在绘画中存在，有的人则持相反的观点。

关于对象"能"或"不能"在画面中存在的这场争论，已持续了近三十多年，但迄今尚未完全宣告终了。每当我回想起所有这些争论时，我总是感到了人的"习惯"所具有的强大力量。与此同时，我也看到了"抽象"或"非具象"绘画的强大力量。作为我，则宁愿将这些绘画称作"具体绘画"（painting concrete）。

抽象艺术是一个"问题"，过去，企图将它"埋葬掉"的大有人在。他们还曾扬言说这个问题已经完全解决了（当然，这句话的意思是抽象艺术已经被否定掉了），但是，抽象艺术并没有因此而自我泯灭。

它正方兴未艾！

印象主义、表现主义（野兽主义）、立体主义都已不再作为"问题"而存在。所有这些"主义"统统归入艺术史的各个不同部类中去了。

这些部类都被编了号码，贴上与其内容相符的标签。这样，为此而喋喋不休的争论也就一曲告终了。

它们过去了。

然而，围绕着"具体艺术"的争论目前尚无终结的迹象，它正逢好时光！"具体艺术"正在自由王国中全面发展，它吸引了无数年轻的艺术家加入到这一王国中致力于它源源不断的运动发展。

啊，未来！

（查立译　　郭尚青校）

第四篇　点·线·面（1923年）

一　序　　言

康定斯基

本书所叙述的思想是我的前著《论艺术的精神》一书的有机延续。指出这一点我想并非没有意义。一旦认定某一目标，就朝着这一方面勇往直前，这是我本人的性格。

世界大战初期，我在博登湖畔的哥达哈度过了三个月。可以说，这一时期我的大部分时间都花在考虑如何使我这些尚欠严密的理论和实际经验予以统一以及体系化。相当多的理论笔记便因此而产生。

本笔记几乎原文不动地搁置了近十年。最近总算得到空余而将其重新整理，本书不过是这一结果所产生的一篇刍论罢了。

艺术学刚产生不久，所以才有意识地限制所要论述的范围，但一深入探讨，便超越绘画的界限，甚至超越艺术的范围。

本书不过是试图提出若干方针——考虑了综合价值的分析方法。

1923年　魏玛
1926年　德萨

二 序　　论

任何现象，都是由两种方法得到体验的。这两种方法不是任意的，是由来于与现象不可分的本质，即现象的第二性质。

外面性——内面性：眺望街道时，虽然可以隔着玻璃窗观看，但透过厚实的玻璃板眺望的街道，是一种与己隔绝的存在，使人觉到它犹如在“彼岸”跳动似的。

门扉一开，人便从封锁状态中解放出来，潜入那个存在，活动于其中，凭自己的一切感觉，体验这种跳动。噪音忽起，不时改变着音量和速度，充满四周，人们有如陷人旋转的激流，忽而衰弱，忽而消失。各种各样的运动以相同的形式——水平线的和垂直线的形式——包围着人们。

这些线进一步运动，朝着四面八方弯曲戏舞，逐渐伸展着，或色彩渐浓，或逐步褪色；时而奏出高音响，时而发出低音调的色彩变化等。艺术作品在意识的表面落下其投影。

作品存在于彼岸，没有刺激便片鳞不存，从意识的表面消失其痕迹。艺术也是如此，它存在于一种厚实的透明玻璃后面，不可能直接地、深人地接触。但是一旦进人作品中，在其中探索，就可以自身全部感觉体验它的骚动。

分析：分析的学术价值在于它关系到对各个艺术要素的研究正确与否。换言之，对艺术要素的分析，是通往作品内部活动的桥梁。

“‘分解’艺术之类的事是无稽之谈。因为对作品的分解将不可避免导致艺术的死亡。”上述主张至今仍甚流行。然而这是由于对所抽出的要素以及这些要素本身所具有的本质力量的不了解而作出的过低评价。

绘画和其他诸艺术：在分析的研究方法中，值得注意的是绘画在艺术论中所占的特殊位置。例如建筑，不消说，这一艺术主

要是服务于实用目的，因此，它从一开始就以某种科学知识为前提。另一方面，不持实用目的的、迄今为止被认为与纯抽象作品相似的音乐（除进行曲或舞曲），也是服从往昔的分析理论的——将来的发展另作别论。按照古代的说法，是一种多少有点偏颇的学问，但不管怎么说还是有其理论的。这样，处于相对峙位置上的二种艺术各自具有科学基础而毫不相互干扰。

而其他的艺术，如果说在这一点上多少有点落后的话，那么这种差距由来于这些艺术发展的程度的不同。

理论：特别是绘画这门艺术，这数十年来的飞跃发展有点令人不可置信。但是，它从其“实用的”意义以及作为应用艺术所起的种种作用中获得解放的历史并不长。今天，它总算达到要求为绘画自身的目的去对绘画自身的手段作正确的、纯科学性的分析研究之阶段。面对这一趋势，想越过这一阶段直接进入下一阶段——无论是艺术家或是“大众”——都是不可能的。

过去的时代：可以十分肯定地说，在这一问题上，绘画的处境在过去不一定有今天这样凄惨。纯艺术上的问题固不用说，即使是涉及这以外的其他问题，也需要某种理论知识。特别是在把二种构图理论教给初学者时（或者实际已教了），这就更需要。作为画家，对各种要素及其本质和有关实用的若干知识，尤其是应该有所了解的。①

二十多年前，人们初次发现了相当多的写着专门的处方的资料（基础、媒介等）②，这些资料特别是对当时德国颜料的发展作出了了不起的贡献。这种例外暂且不说，反映昔日人们知识水平

---

① 例如，画的构造基础的基本的三个平面在构图上的运用就是如此。这类基础的残留部分，直到这以前美术学校仍在应用。或者也许目前还在被应用。

② 例如，请参阅艾伦斯特的重要著作——《绘画技法发展史之研究》，第5卷，戈鲁多·D·W·卡鲁威书店，慕尼黑——从那以后，出版了许多有关这一问题的文献。最近出版的有亚历山大——艾布拿教授的大作——《近代至当代壁画之发展及其材料》，B·黑拉书店，慕尼黑。

的东西——也许是已获得高度发展的艺术学——却几乎没有一项流传于今日。印象派的画家们通过反对“官方学院派”的斗争，根绝了绘画理论最后的残滓，但是另一方面，与其主张——对艺术来说，自然才是唯一的理论——相反（尽管他们本身没有意识到），他们的确又为新的艺术学奠定了最初的基石。这实在是件奇妙的事①。

美术史：对于到现在才形成系统的艺术学来说，最重要的课题之一是从要素、构造以及组合去详细分析包括各时代，各民族在内的整个美术史，进而在这三个问题涉及的领域里了解其发展过程——即：搞清其充实情况和可能存在于美术史上的一条发展路线，这条路线也许是条波状线，实际却是沿着这条线发展的痕迹，而且很可能是飞跃发展的痕迹、速度和必然性等等的总和。这课题的第一部分——分析——是属于“实证”科学的课题。因为这后一部分承认法则支配着整个人类文化的发展过程。

“分解”：序论中想提请注意的是，要究明曾经产生于某艺术时代的、但现在已被遗忘的上述知识，是要花费极大努力的。并且，这也将彻底清除“‘分解’艺术”之类的担心。这是因为，愈是努力去究明“死了的”理论，就愈深深地扎根于活生生的作品之中，这样一来，理论的“有害”作用这种说法，结果不外是一种对未知的不安。这些努力包括：

1.不重视目的的，基于求知欲望而自由萌发的一般科学要求产生出纯科学。

2.可按公式二等分的创造力，即，基于力求使直观和计算均衡的要求，产生出“实用”学。

这些研究，今天我们才刚刚着手进行，目前的情况，犹如四面八方被浓雾笼罩着，根本无法对这种研究的日后发展趋势作任何预测，所以必须有系统地进行。要做到这一点，需要有明确的公式。

① 其后相继出版了P·西涅克的著作《从德拉克罗瓦到新印象主义》（德译版——艾库基·安卡书店，莱洛登堡，1910年）。

要素：首先要提出的问题就是构成作品的材料，对于不同的艺术，理所当然还有不同的艺术要素的问题。

此时，首先有必要把基本的要素，即缺少它时，该艺术固有的作品一般无法成立的要素，从其他要素中区别开来。

基本的要素以外的要素，一般称之为次要的因素。

在处理这些问题时，有必要按其有机的顺序进行研究。

本书所要论述的，是开始从事绘画创作时首先须知的要素，即缺少它就无法从事创作的二项基本要素。同时，这二项要素，对于绘画中独立的形式之一——版画来说，也是十分必要的材料。

因此，这里就先从绘画的最初要素——点——开始论述。

研究方法：研究所贯穿的精神：

1.对涉及各现象的细节作部分的研究——个别的分析。

2.对各现象相互的因果相关作用的研究——比较对照。

3.根据以上二项预备性研究的结果而得出的一般推论。

不过，本书中我的目标只限于最初二项，第三项，即要进行的一般推论，本书所收集的材料尚不充分，而且一般推论这种东西在任何情况下决不可操之过急。

研究工作要尽量正确地、不惜被人误解为卖弄学问那样周密细致地进行。只有一步一步地，沿着"似乎无聊的"道路前进——对于各个要素的本质和性质和体现在其作用上的那怕是微小的变化，也不要让它从深切观注的眼睛下溜过去，只有采取这种可以说是显微镜式的分析方法，艺术学才能最终远远超越艺术的界限，扩大至"人类"和"神"之间"相统一"的世界里，即概括性的综合境界。不过，这终究是预测的目标罢了。可以说，这目标存在于距"今天"相当遥远的彼方。

本书的课题：就本书中的课题而言，即使要满意地维持最初的精确，我也略感力不从心，此外还由于篇幅的有限。因此，本册子的目标是最一般的而且纯原理性的表示出"图形上的"基本要素，更确切说，只是想把这种要素

1．“抽象地”即从现实周围的事物中，也就是从物质的平面具有的物质形态中分离开，

2．在物质的平面——这种平面所具有的基本性质的作用的集成——之上，加以表示。

但是，上述事项在本书里没有超出试论——试图通过对艺术学的研究，找出标准的方法，并在应用中研究它的范围。

三 点

几何学的点：几何学上的点是肉眼看不见的。因此，只能下定义为非物质的存在。从物质的角度来看，点等于零。

但，这零里隐藏着“人的”各种性质。我们观念中的零——几何学上的点——是最高度的简洁，即意味着最有节制的发言。

这样，存在于我们观念中的几何学上的点是沉默与发言的最高而且是唯一的结合。

几何学的点，之所以首先在书法上发现其物质的形态，是因为它是语言的一种，并且意味着沉默之缘故。

书写：说话途中出现点时，这点是中项，即非存在的象征（消极因素），同时它起着从某一存在过渡到另一存在的桥梁作用（积极因素）。这就是在书写上点所具有的内在意义。

在表面上，这时的点不过是作为合乎目的的东西而使用的记号，其中包含着我们在少年时期就已经学会的“实用目的”的因素。表面的记号惯用化，掩盖了作为象征的内在音响。

内在性被外在性的壁所封闭。

点只是一片近似于沉默的声响，是这种偏狭的习惯现象之一。

沉默：根据习惯与点连接的沉默的声响，竟成为盖过其他性质的强音。

习惯化的现象总是因其片面之言反而出现一声不响的现象。我们业已不闻其声，为一片沉默所笼罩，生活在隶属于“实用目

的"的死的环境之中。

冲击： 异常的冲击，时常可以把我们从这种死的状态中解救出来，引导我们去体验生气勃勃的感情。但是，莫如说，不管如何激烈的摇摆，维持死的状态的现象居多，而来自外部的冲击（疾病、厄运、灾难、战争、革命）在短期间，有时在相当时期内，也会被强行从传统习惯的世界中带走。但是这样的冲击一般或大或小地被视为一种暴力性"侵害"而被拒绝。这时，想尽可能快的恢复被抛弃的传统习惯状态的愿望会压过其他任何感情，显得强烈起来。

产生于内在的冲击，在本质上与上述情况不同——它是人们自己引起的，因此它产生的基础在于人自身。这基础的性质决非只是象透过厚实的但又易碎的"窗玻璃"去眺望"街道"那样。不如说，它具有想进入街道中的那种倾向。耳闻目睹的，哪怕是微不足道的冲击，也是一种很有价值的体验。各种各样的声响从四面八方汇集而来，整个世界响起来了。象深入未知国度的探险者一样，从"日常的事物"中不断有新的发现。周围的平时一声不吭的事物，慢慢开始以明了的语言叙述起来。这样，死的记号就变成朝气蓬勃的象征，失去了生命的东西就又获得新生。

不言而喻，新的艺术学也只有通过记号变成象征，并且耳闻目睹，在沉默变为发言的道路敞开之时才产生。对于不能够耳闻目睹的人最好请他不要去发表什么"理论性的"艺术或"实用的"艺术之类的言论。——这种人的艺术活动，绝对起不到沟通人和艺术的桥梁作用。莫如说，其结果只是日益扩大两方间目前所存在的裂痕。今天，极力想在艺术这一词的后面打上休止符的，正是这帮人。

拯救： 由于点被逐步从狭小的惯用范围中解救出来，迄今为止一直保持沉默的点自身的内在性质就开始逐渐奏出高音。

这种内在性质——内面的紧张——便不断从点的本质处显露出其面目，发挥出其力量。并且，它所要给予人们的效果和影响，便会轻而易举地克服各种障碍。就是说——失去了生命点

复活了。

下面，我仅从许多可能性中，举出两个典型的情况加以说明。

1、点从合乎实际目的的状态被置换于和目的所不相称的，因而是非理论性状态中。

Heute gehe ich ins kino

（今天我看电影去）

Heute gehe ich. Ins kino

（今天我去。〔看〕电影）

Heute gehe. Ich ins kino

（？！ 语法不通的句子）

第二句确实依然可以解释为点的位置的改变是合乎某种目的的——强调目的的或突出意图，可以比喻为高音喇叭声的用法。

第三句毫再掩饰地暴露出它的非理性。这只能说是排错了铅字——出现了点的内在价值瞬间闪光，而又立刻消失的情景。

2、这样，点从合乎实际目的的状态中被排除出，置于文章的连锁之外。

Heute gehe ich ins kino

●

这一场合，要引起点所具有的声响的共鸣，点就需要其周围有相当广阔的自由的空间。尽管如此，上述的点所具有的声响依然文雅而又恭敬，它被周围的文字所消除了。

●

图1

进一步解放：周围的自由空间扩大，加上随着点本身增大，文字所具有的声响便逐渐减弱。与此相反，点所具有的声响更宏亮也更有力（参照图1）。

这样，在实用目的关联之外，单和音——由文字和点组成——形成了。这是水火不相容的两个世界的均衡。这可以说是没目的的革命状态的东西——文字，受到与自身没有任何关系的物冲击的缘故。

独立的存在：然而点结果反而被从迄今为止一直所处的惯用

状态中解救出来，并且进入了从一个世界跃进另一世界的准备阶段。在这新世界里，点将从隶属即实用的目的中解放出来，同时，将开始作为独立的存在而生存。在这一世界里，点的隶属将变为内在的、与目的相适应的从属。这才是绘画的世界。

产生于接触：点是物质的平面，即基础平面和画具最初接触时产生的。属于这物质的基础平面有纸、木、帆布、灰泥和金属等。画具包括铅笔、雕刻刀、毛笔、钢笔和针等。由于这最初的接触，平面才得以受精。

概念：绘画中的点的外在概念并不明确。物质化了的、肉眼看不见的几何学的点，当然应该在基础平面上占有一定位置，而且点需要有一个把自身从周围加以区别的某种界限——轮廓。

这是不说自明的事，乍一看似乎是非常简单。但是，即使如此简单的情况也立刻反映出今天的艺术理论还完全处于萌芽阶段的不明确性。

点的大小和形态会发生变化，而抽象的点所具有的相对音响也随之发生变化。从外在形态上看，点可以称为最小的基本形态。但是，不能说这是正确的规定。“最小的形态”的概念的正确界限是难于划定的——点有时扩大成为平面，在人们还不注意时扩展到遮盖整个基础平面——这时，点和平面的界限在何处呢？

这里有必要考虑两个条件。

1.以大山为中心，点与基础平面的关系；

2.这平面上的其他形态与点在大山上的关系。

在除了点以外什么也没有的基础平面的场合，如果在其基础平面上加上一根极细的线时，就得称为平面（参照图2）。

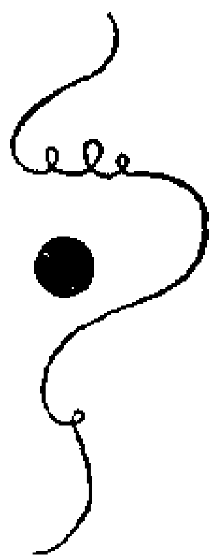


图2

第一和第二种情况的大小关系是决定点的

概念的。但是在目前它只能凭感觉来衡量——因为没有确切的数字表现。

界限：基于这一原因，就目前来说，要决定或判定点所容许的范围外在大小的限度，我们除了感觉外别无他法。与其说这样接近外在界限，不如说在某种程度上超越这一界限，即点开始消失其形状，这时代之出现的是平面的萌芽。把握这瞬间，是达到目的而必需的一种手段。

这个所谓的目的，现在是在绝对的音响里再加上铃声，就是说，强调解决。包括体现在形态上的不正确的音响、不稳定感、积极的（乃至消极的）运动、微弱的闪光、紧张。此外，还有抽象作用所表现出的不自然、大胆的内在交错（点和平面的内在音响发生冲突，相互交错，同时又相互反拨）等表现，这是一个形态的双重音响（即一个形态发出双重音响）。“最小的”形态所具有的这种多样和复杂的表现（依靠点的大小的微妙变化而表达的），提供了一个使第三者也会对抽象的形态所持有的表现能力和这种表现的深刻程度的界限感到心悦诚服的例子。这种表现手段在将来进一步发展，而且在鉴赏者的感受能力比现在强的情况下，将成为更为严密的概念。而且很快它将发展到通过测定就会获得，到那时，数字的表现就成了必要的东西。

数的表现与公式：由于数字表现经常出现在感觉的背后，所以存在一种干扰感觉的危险性。公式这种东西象粘麸似的，或者说是一种类似“捕蝇器”的东西，不愿思考的人往往成为它的牺牲品。公式还是一种以温暖的双臂紧紧拥抱人们的安乐椅。而另一方面，为解脱这一枷锁的束缚所作的努力是以更大的飞跃和新的价值为目标的、其结果是为获得新公式而作的准备。公式总有一天也会失去其生命，为其他新出现的公式所取代。

形态：点所必不可少的第二项事实是，规定其外在形态的轮廓。抽象考虑的点，或作为观念浮现的点，一般都认为是小的，并且是圆的。所谓的点，本来指的就是小的和圆的东西。不过，

大小固然如此，它的轮廓则是相对而言的。作为现实的形态，点的表现形式无限多。有圆的形状，有带非常细的锯齿状的圆形，在接近圆的其他几何学形态，甚至有自由自在的或任意的形态。有尖的和接近三角形的形态。还有为表现出相对不动性而接近四方形的形态。有象被拔过毛似的表面边缘粗糙的点，有象细毛似的形态，有较大的形态，还有其他形形色色的形态。总之，点的界限是无法设定的。点的世界是没有境界的。（参照图 3）

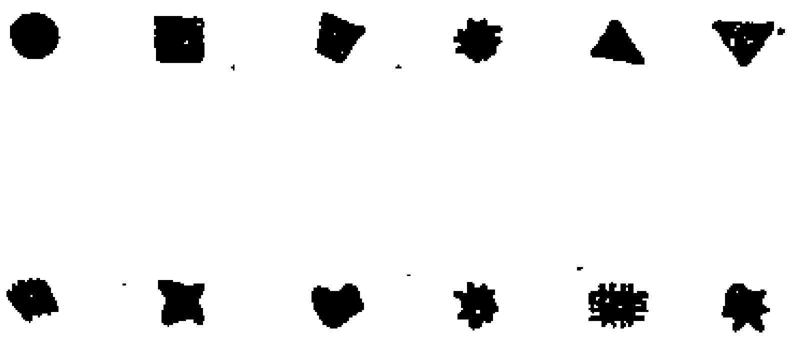


图 3　表示点的各种形态的例子

基调：可见，点的基本音响容易依大小和形态而发生变化。并且，这种可变性应该解释为最终不外是内在的基本性质的内在色调的相对化。因为基本的性质依然一直共鸣着。

可是，有必要反复强调的是，仅具有纯粹音响的因素，或只能发出单一音色的因素，在现实中是不存在的，就是被称为“基本的要素或根本要素”的要素，其性质也不是单纯的，而是复杂的东西。表示“单纯”的种种概念，其实不过都是相对的概念。所以，尽管是我们的“学术”用语，但仍然没有走出相对这一范围。就我们所知，绝对的东西是不存在的。

内在概念：在本章开头论述点的实际目的的价值时，给点下了这样的定义，即：虽然在时间上有长短之别，仍是意味着沉默的概念。

内在地理解时，点由这一意思变为表示伴随着最高度抑制的

一种主张。

从内在性的角度来看，点是最简洁的形态。

点沉思着。点是决不会完全丢失这一特点的——即使其外在形态是有棱角的。

紧张①：点所体现的紧张，其最终结果在任何场合都是向心性的——由向心的要素和离心的要素构成的双重音响。即使它带有离心倾向，仍然是向心的。

点是一个小小的世界——从四面八方的任何一面，被均等分离，虽多少有些差别，大有从周围的事物中被单独地抽出之势。点和其周围的融合是最低限度的，当圆点还是完美无缺时，看上去就象是不存在似的。然而，点在其位置上毅然而然地表现自身，不管是处于水平或处于垂直，它对任何方向丝毫没有表示出移动的迹象，也不接近或疏远旁观者。只有这种向心性紧张，才能反映出与圆有内在的亲缘关系——但从它的外在性看，不如说接近四方形。②

平面：点锲入基础平面，永远自我主张。这样，点可以看成是在内在性方面轻而易举的、扎实的和迅速的形成的最简洁的并且是坚定的主张。

因此，从外在及内在的含义来说，点是绘画特别是"版画"的最初要素。③

要解释要素这一概念，基本有两种方法，一是作为外在概念来解释，二是作为内在概念来解释。

---

① 在英语中是"Tension"，本文译为紧张。还可译为"张力"。——译者注

② 关于色彩要素和形态要素之间的联系，请参照《国立包浩斯1919—1923年》（包浩斯出版，魏玛——慕尼黑所载的我的论文《形态的基本要素》。

③ 几何学中点有时以O来表示。O是拉丁语origo的省略，即"最初"或根源之意。几何学的立场和绘画的立场是一致的。即使是象征性的，点被称为"最初的要素"（请参照鲁道弗·约霍著《记号论》第二版，w·古鲁西顿书店，奥芬巴赫，1926年）。

在外在方面，各个图形的形态和绘画的形态，取其任何一个，都是要素。但从内在角度来看，这种形态本身不是要素，充满这种形态的内在紧张才是要素。

并且，事实上使绘画作品的内容具体化的，并不是外在形态，而是在外在形态中起作用的种种力量＝紧张。①

假如种种紧张魔术般地突然消失或不起作用，富有生气的作品便立刻死亡。另一方面，如果不是这样的话，若干形态偶然的结合，怎么样都会形成一幅作品，而作品的内容就表现于其结构中。就是说，在结构所需要的若干紧张性、内在性和有机性总和里发现其表现。

这种乍一看似乎是单纯的主张，实际上包含着极为重要的并且带有根本性的意义。即，承认或拒绝这一主张，不但是艺术家，就是现代的人们也会依其对此问题所持的态度而被划分为立场截然相反的二大组。即分为：

1.除了承认物质的东西外，也承认非物质的乃至精神的人们；

2.对物质以外的东西概不承认的人们。对于那些属于上述第二组的人们来说，艺术之类的东西是不会存在的。

正因为这样，这种人现在甚至连“艺术”这个词都想加以否定，而在找其它词来代替。

从我个人角度来看，要素与虚假的“要素”是不同的。虚假的“要素”指的是脱离了紧张形态的要素。与此相反，本来的要素指的是在这一形态中起积极作用的紧张。这样一来，真实意义上的要素是抽象的。然而，另一方面，形态本身实际上也是“抽象的”东西。可是现实中如果凭着抽象的要素可以进行创作的话，那么，今天的绘画的外在形态就会发生本质的变化。不过，这意味着整个绘画技术就可以不要了。因为抽象的绘画要

① 请参照哈因林·亚戈比著《“音乐性”和“非音乐性”间的彼岸》（尤多哥鲁·F安格书店，1925年），特别是有关“素材”和音的能量之间的差异一段。

素，也完全和音乐中的音乐要素一样，它保持了绘画独特的色彩。

时间：在平面上的运动，包括从平面前进乃至后退的运动等。一般说，无论它的何种形式的运动，都缺乏积极运动的倾向，这就把发现点的时间缩短到最低限度，即可以这样，对于点来说，时间的要素几乎全被排除在外，这是在特殊结构中，点成为绝对必要的缘故。这时的点类似于音乐中的定音鼓或三角震动器的音响，以自然界的例子来说，这音好象啄木鸟在不停啄树时所发出的声音。

绘画中的点：至今仍有许多艺术理论家指责绘画中使用点或线。这些理论家们对现存的许多旧界限和最近仍明显的划分绘画和版画两大领域的界限仍然依依不舍。然而不管怎么样，支持这种划分的内在根据是不存在的。①

绘画中的时间：仅仅"绘画的时间"这一问题就是一个极复杂的问题。数年来，在这里也有一堵墙开始被推倒了。② 这就是多年来用来划分两个艺术领域——绘画领域与音乐领域的墙。

这种划分乍一看是明确而妥当的。

绘画——空间（平面）/音乐——时间

上述划分，仔细分析（以往都是粗略的）一下，立刻就会发现疑问——并且，据我所知，首先对于画家来说③，无视绘画中

---

① 这种划分的根据是外在性的，如果需要一个更确切的称呼的话，那么将绘画划分为亲笔画和印刷作品更合乎道理。这样的称呼更能从技术上确切地反映出作品是如何产生的。"版画"的概念是不明确的——往往连水彩画也被划为版画，这也许是乱用习惯概念的最好例子。手描的水彩画是绘画作品，如果用更确切的名称来称呼它时，应为亲笔画的作品，同样的水彩画，用石版技术精确复制，也是绘画作品，然而更确切地说，它应称之为印刷作品。这里还要补充的是，从本质区别来说，还有"黑白"画和"色彩"画之别。

② 譬如，莫斯科的"全俄艺术学研究所"于1920年曾进行过的最早的尝试。

③ 在最后踏入抽象艺术之际，绘画中的时间要素这一问题便不言自明了。并且，打那以后，我实际上就一直使用它。

的时间一事现在仍普遍存在，这显然反映了与科学基础完全背道而驰的通俗理论的肤浅程度。这里无暇对此问题作更详细的论述。但有必要指出，这使我们搞清了时间要素这一问题的二三个关键问题。

从时间角度来说，点是最简洁的形态。



作品中要素的数目：纯理论性的场合：

1.作为复合体（大小与形态的）的点；

2.被明确划分为统一体的点。

今天，理论家（并且，有不少同时也是作为“实践理论家”的画家）在将艺术要素体系化时，有时不得不花费很多精力去对基本要素进行分类或分析。当然，在这种场合，这些要素是如何被使用的这一问题，也是个重要的问题。但是，这以外的，即使只能按公式去思考，一件作品所需要的要素的数量这一问题也同样是重要的。

这一问题以往一直被一层面纱掩盖着，它属于广泛的构成理论，但在这里我准备对此问题进行彻底的而且是公式化的探讨——从这意义上说，必须从ABC的A开始。

本书的着眼点只是放在除对二项基本要素的形态进行简单分析外，还要提示与一般科学研究计划有关联的事项，进而指出一般艺术学的方向路线。这里所提出的概略，并没有超越我的指标以外。

根据这一宗旨，对于上面提及的一个点也能构成一幅完整的作品的问题，我也准备进行论述。

但关于这个例子有种种情况和可能性。

最单纯、最简洁的图形是点被置于中心——即在正方形的基础平面中央的点。（参照图4）

原型：基础平面自身作用的后退，在这里达到最强程度，这

是表示特殊情况的。① 单和音——由点和平面构成——带有同音性质。就是说，平面所持有的音响没有相对的纳入计算范围。这是处于单纯化的过程中，排除了其他一切复杂要素，消除了众多音响而成为双重音响的最后阶段——把构成还原为唯一的根本要素的阶段。因此，这一场合可以说是反映绘画性表现的原型的阶段。

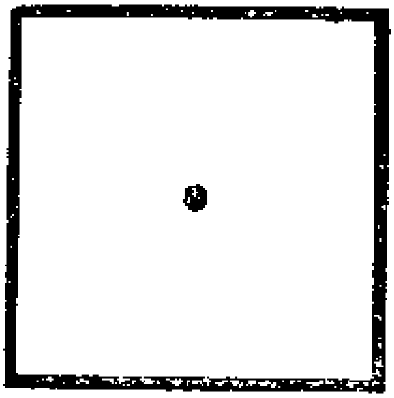


图 4

构成的概念：我对"构成"这一概念下这样的定义：

所谓"构成"，就是内在的，有目的的使

1.诸要素和　　2.构成（结构）

从属于具体的绘画创作目标。

作为构成的同音：所以，如果同音把赋于绘画的目标完美无缺地具体化时，这个同音，当然就等于构成。在这种场合，同音就是一个构成②。

如果光从表面上来考虑的话，构成即等于绘画。目标的差异可以看作是与数的差异相对应。就是说，可以看成量的差异。但其时偶而也有像"绘画表现的原型"的情况那样，质的要素完全脱落。因此，评价作品时，如果把质的基础作为决定性的东西加以考虑时，构成中至少要有（由两个音响组成的）一个单和音。单和音为一个时，它属于强调外在的尺度及手段与内在尺度及手段间的差异的例子。有人说，仔细观察的话，就会发现纯粹的单和音之类实际上是不存在的。这种意见在这里仅作为一种主张予以承认，正确与否，将在其它地方作进一步分析。总之，构成立足的基础，是众多的音响的配合。

---

① 要充分确认它，有待于在论述有关基础平面的章节中详细分析。

② 与这个问题相关联的还有"以纯粹机械性的方法能创作出作品吗"这一"现代化"特殊问题。单纯的回答应该是："Yes。"

非中心的构成：点偏离基础平面的中心——非中心性构成——或突然发出双重音响，即：

1.点的绝对音响，和

2.被置于基础平面上的点的位置所持有的音响。

处于中心的构成和被压倒不鸣的第二音响又重新发出清晰的鸣响，把点具有的绝对音响改变为相对音响。

量的增加：基于平面上的点的所谓分身——同时反复——产生远为复杂的结果，乃是理所当然的。反复是提高内在冲击的有力手段。同时，也是发出单纯旋律的手段，再者，诸艺术中，这种旋律乃是获得单纯谐调所必须的手段。这点暂且不说。在此我们与两种双重音响产生联系。就是说，基础平面上的位置都具有其本身固有的声音和内在色泽的个性之故。这样，表面上似乎不那么重要的事实，产生了预想不到的复杂结果。

上述例子的实态表示如下：

要素——两点＋平面

结果——1. 点所具有的内在音响；

2. 这种音响之反复；

3. 第一点具有的双重音响；

4. 第二点具有的双重音响；

5. 综合上述音响的音响。

还有，由于点是复杂的统一体（其大小加其形态），所以在平面上如果点逐渐增多时，音响的风暴会变得何等激烈啊（即使这些点的大小、形态是相同，也是如此。而在将大小、形态及其均匀程度明显不同的点撒在平面上时，这种风暴的强度将达到何等程度，也是不难想象的）。

自然：点的积极作用，经常出现在另一个纯粹的世界——自然里。并且，它经常是有目的的、有机的、必然性的东西。其自然形态实际上都是微小的物体，这对于抽象的（几何学的）点的关系与绘画上的点的情况是相同的。反之，当然可以把整个“世

界”视为一个完整的宇宙的构成。这个构成自身不外依然是个系统；是一个逐渐微分化的无数独立构成的集合体，并且，不问其大小如何，终究是由无数的点组成的。但此时的点是还原到根本状态的几何学存在的点。它依然不失其各种各样的并且是有规律的形状的、浮游于几何学的无限之中的几何学的点的集团。每个点都是一个小宇宙，并且，其纯离心性向外扩展的极微小的姿态，在我们的肉眼看来，实际上不过是些相互没有联系的点。植物的种子大抵如此。譬如，我们将宛如经过加工后的美丽的、象牙般的罂粟头（虽然结果它仍是比较大的圆点）剖开看时，那温暖的壳里，就象按结构形式组合起来一样，能够发现若干青灰色带寒意的集块。并且这些点本身具有潜在的繁殖力。这与绘画中点的情况完全一致。

自然界的这种形态，往往是前面已说明过的集团的——可以说，是作为返回本来形态，即，几何学状态的准备——分解或崩溃而产生的。如果说，沙漠是由点构成的沙海的话，那么这“失去生命的”无数的点所具有的难以征服的、看上去如同风暴般的移动力所呈在的壮观，并非没有道理。

即使在自然中，点也是将可能性秘藏于内面而深思冥想的。（参照图 5 及图 6）

其它的艺术：点在任何艺术领域里都可以找到，所以其内在力量毫无疑问将逐步为艺术家所意识到。点的意义决不可忽视。

雕刻建筑：在雕刻与建筑中，点由众多的平面重迭产生——收敛的方角顶点的反面，也是这些平面成立的中心点。各平面收敛于此点上，同时看上去又好象由这一点派生出来似的。

在哥特式的建筑中，点是由锋利的塔尖来特别强调的。在这种场合，它经常被雕塑性地突出出来。中国建筑中，点是由收敛的曲线来获得与哥特式建筑同等效果的——在那里，可以听到短促而简洁的音响。这意味着空间形态在包裹着建筑物的大气空间中消散，其音响表现为消失的过渡瞬间的建筑中。因为此种场

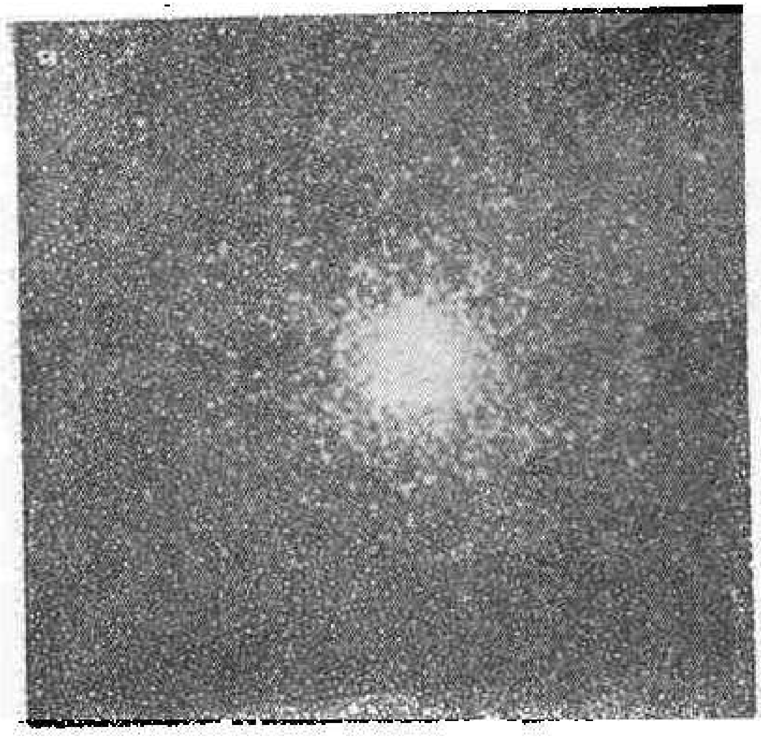


图 5　武仙星座的星云

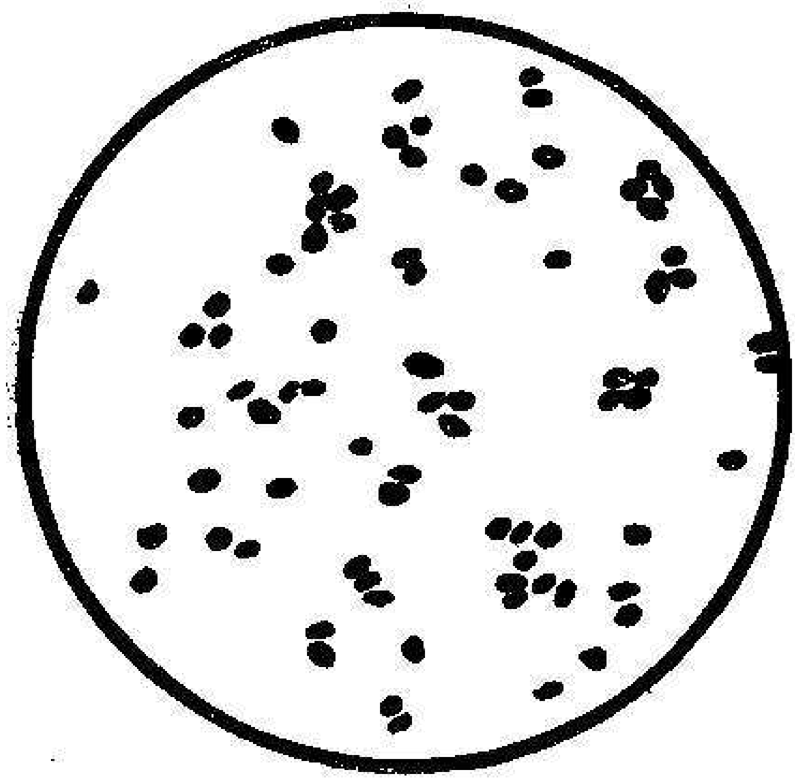


图 6　放大1,000倍的亚硝酸盐化合物

合，点可以有计划的分配，并且端=点。（参照图7及图8）

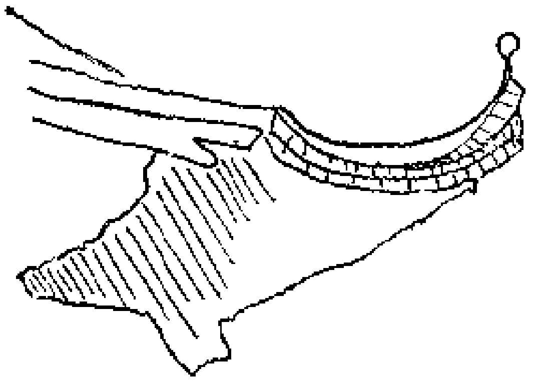


图7　灵隐寺山门

舞蹈：很早以前，在芭蕾舞舞台上就出现了“立脚尖”的动作——可以认为是“点”派生出的芭蕾舞语言。用脚尖迅速移动时，舞台上就留下一个接一个的点的痕迹。芭蕾舞演员跳跃时也使用点。作头向后仰的跳跃时，是从上方；下降落地触板时则在下方，都以点的表现为目标。

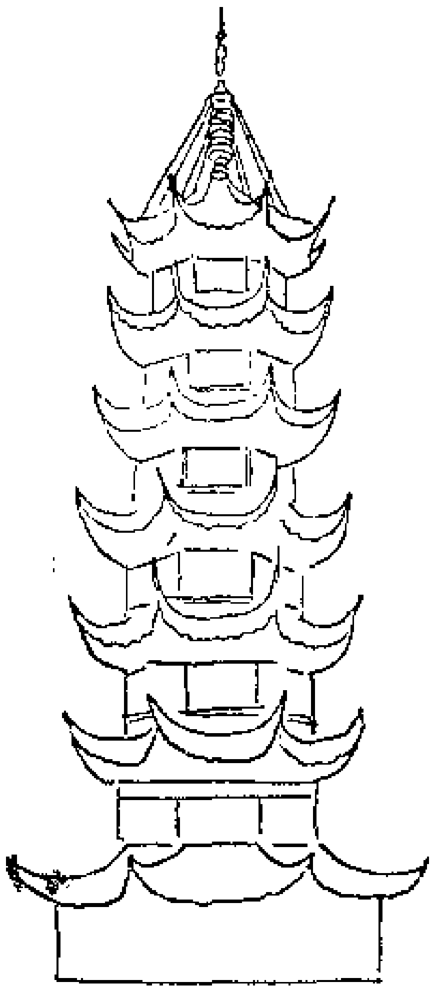


图8　上海的“龙华塔”
1411年建立

新舞蹈中的跳跃，有时与“古典”芭蕾舞的跳跃相对立。就是说古典派的跳跃形成笔直的垂直线，而“现代”式跳跃常常形成五个顶点——头、双手和双脚尖——的五角形。此时，十只指尖就成为十个小点（例如图9，女舞蹈家巴鲁兹卡的姿势）。一丝不动的瞬间姿势和形态也可以认为是点。因为点的出现有能动的和被动的两种，这与点的音乐性形式亦有关联。

音乐：音乐的点，除了用上面谈到的定音鼓或三角震动器获取之外，用其他任何种类的乐器（特别是打击乐器）都可以制作出来。然而，当将点加以并置或按照顺序排列时，只有

钢琴才创作出完整的曲子。①



图9

版画：在绘画的特殊领域——版画中，点充分发挥了自律性力量。那些作为物质手段的工具却可以通过这种力量表现出各种各样的形态和大小。这为点成为无数的、各种各样音响提供了各种可能性。

Streicher U. CL

① 有几位音乐家有意识地承认了存在于点的内在本质的力量，并对此产生了兴趣。这一点从布鲁克内所抱的"强迫观念"——一般的人只把它的表面看作是其强迫观念的内在内容——中可以得知。这事（见了署名傍边或门扉上的点而惊叹的样子）确实是不自然，近似于一种痉挛，尽管如此，也还不立于是点的偏执狂那样的精神异常者。如果了解布鲁克内的性格，特别是对他追求认识（在音乐理论上的研究也如此）的方法有所了解，就会认识到被任何空间的扩展消灭的点所强烈吸引这一事实的心理学上的意义。他四处寻找终极性的内在的点，只要是这样的点有可能存在的地方。他认为无限之大的东西也是这种点派生出的。同时，还启发他将它还原到这种形态的最初要素的"缘故"。见艾伦斯特博士著《布鲁克内传》第一卷110页的注。马茨克斯熙舍书店，柏林。

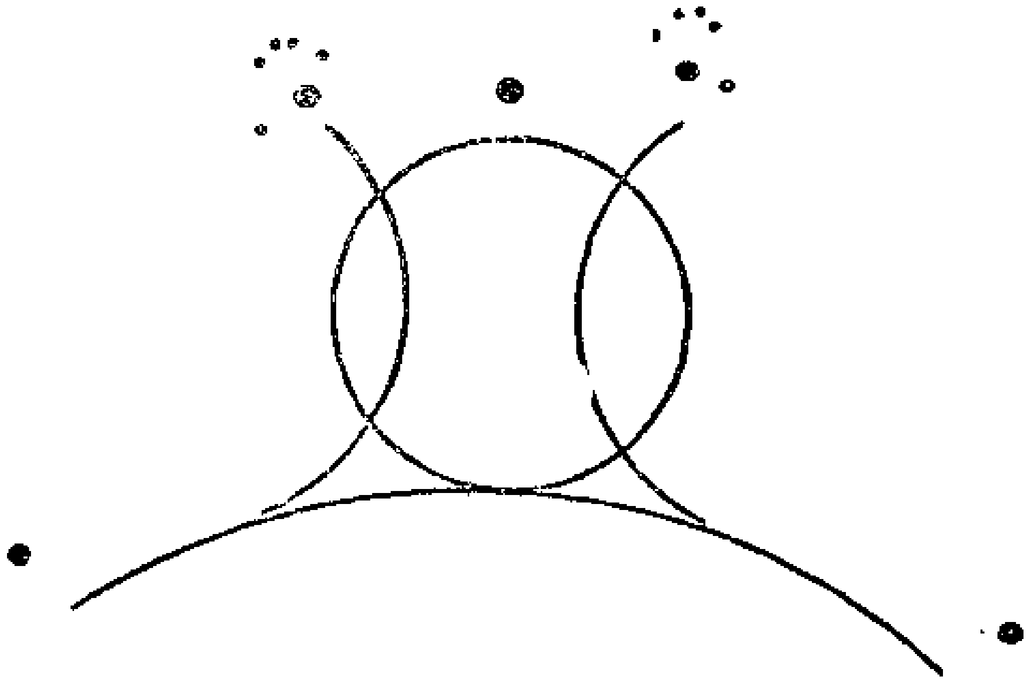
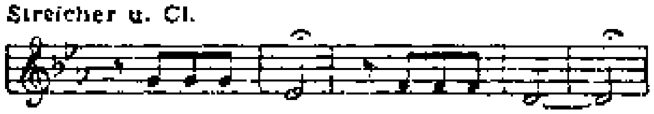


图10

Streicher u. Cl.



V. Symphonie Beethovens. (Die ersten Takte.)

ベートーヴェンの第五シンフォニー（第一小節.）

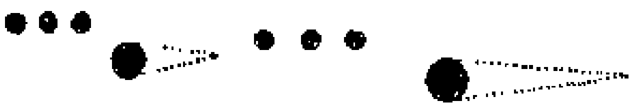


图11　将上谱译为点

技法：但是在这种场合，要想把握其多样性及差异，并非困难的事情。只要以版画技法上的特征为整理基准就可以了。

典型的版画技法是：

1　铜版画法，特别是铜版雕刻；

2　木版画法；

3　石版画法等三种。

尤其是关于点及点的形成，这三种方法的差异以特别明确的形态反映出来。

铜版画：在铜版画中，只要是黑点，无论多小都可轻而易举

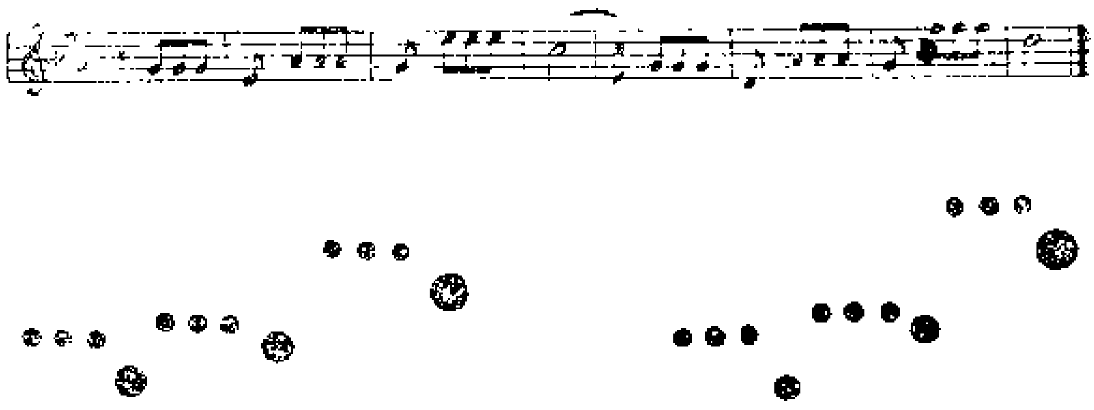


图11 将上谱译为点

获得。这是不言而喻的。反之，大而白的点却需要付出相当的努力，使用各种雕刻刀才能完成。

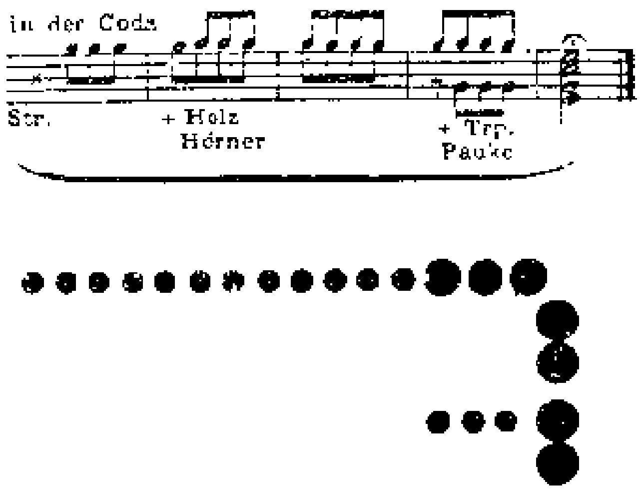


图11 将上谱译为点
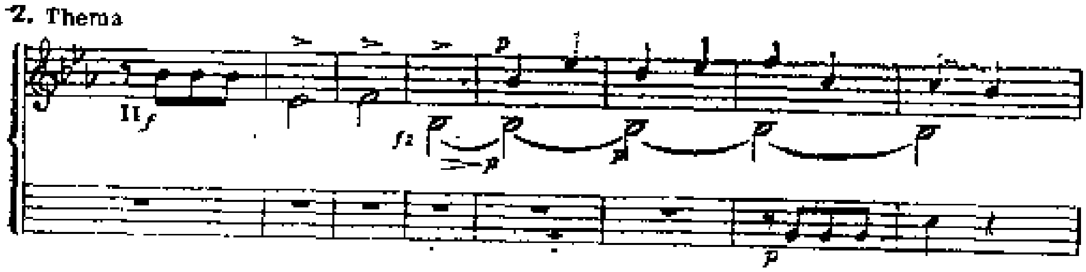
木版画：木版画则完全相反。只要是白点，不管大小，一刀便刻成。但大黑点却需要相当的努力，慎重行事。

石版画：石版画对上述两项的任何一项都同样是可行的，更不必费力。

就修改的可能性这一点来说，三者同样也各自相异。严格说，铜版画是不能修改的，木版画有所限制，而石版画则相当自由。

从这三种艺术的创作方法的比较中，当然可以明确看出，石版画的技巧无疑是最后才被发现的技术，事实上，说它是“今天”才被发现的，也并不过份。

所谓容易，并非无需努力便可获得。另一方面，表现的容易性或修正的容易性也正适合今天的特征。这里所谓“今天”，不过是通往“明天”的跳板。并且，正因为具备了上述特征，也就



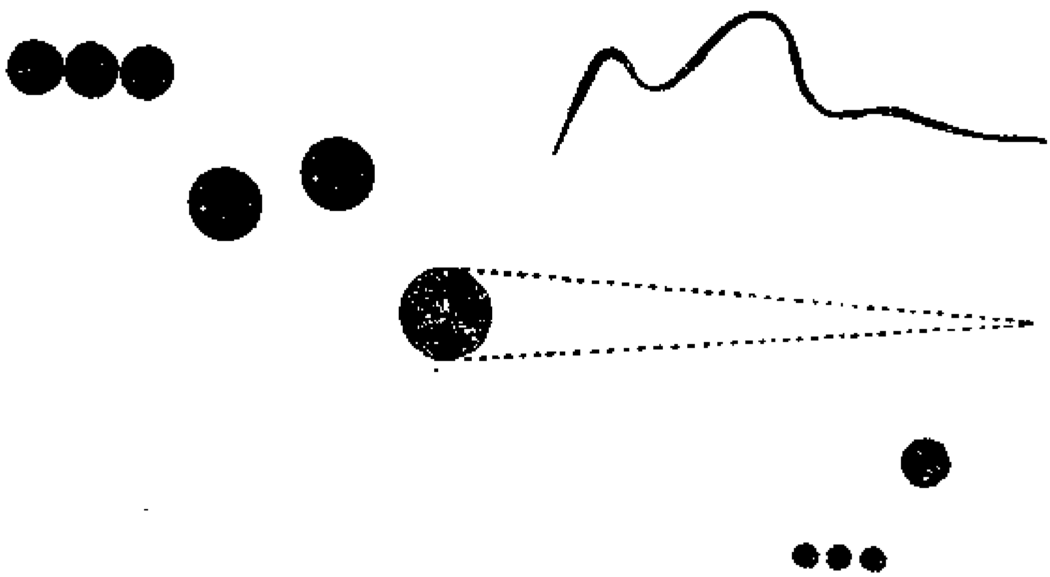


图11① 第二主题译为点

能被安然接受。

理所当然地产生的本质上的差异，不可能而且也不允许仅是些表面性的东西。——无疑是其深处的东西，即事物的内在所导致的东西。技术的可能性也是有目的的朝着一个方向发展的。这与"物质生命"（北松、狮子、狸狸、虱子）或"精神性"生命（艺术品、道德原则、科学方法、宗教观念）的可能性是毫无差别的。

根：各种现象——植物的外貌之间显然不同，其内在的亲缘关系便因此而被掩盖了。同时，在那些只看事物表面的人的眼

① 在翻译这些曲子时，得到总指挥弗朗茨的及时帮助和协作，在此特表示感谢。

里，现象是杂乱无章的。尽管如此，我们还是可以依其内在必然性，找到它们的一个共同根源。

邪道：可见，差异本身也有价值。总之，差异总是合乎目的，各有根据的，但如果马虎对待，就会产生不自然的怪胎，受到严厉的报复。

即使在版画这一狭小的领域，这一单纯的事实也被明确地承认——对上面提到的方法上的可能性所具有的基本差异的错误理解，经常导致在这一艺术中产生一个又一个无用的、因而脱离正道的作品。产生那样的作品起因于缺乏透过外在现象去认识事物的内在本质的能力——象没有果实的胡桃壳似的硬化的灵魂丧失了潜水能力，并且，已经不能深入到事物内部，尽管可以听到其壳内深处的鼓动声。

十九世纪的版画家中有不少人利用木版画来发挥钢笔画的效果，借石版画法创作铜版画，并把这种才能引以为自豪。然而这类作品不过是竭力贴上一张贫困证明书的标签。雄鸡的啼叫声、拉门轧辗声或狗的吠叫声之类，即使用小提琴模仿得何等巧妙，也不会被当作艺术作品来评价的。

合乎目的：不言而喻，以上三种版画的材料和工具的关系是与表示三种三样的点的性格的必要性相依不离的。

材料：就材料而言，无论哪一类都经常要使用纸。但在特殊工具的使用方面，各自又有根本性的不同，因而产生三种创作技术，这些如今仍以共存的形式存在着。

画具和点的表现：各种铜版画技术中，现在人们喜爱用铜版雕刻（日文译者注：德文中称之为“冷的针”）一词。这是因为它在很好的适应慌乱气氛的同时，具有达到锐利般的简洁性性格的缘故。在这种表现手法中，基础平面完全留白底，点和线等深深锲入这白底里，描针以毅然决然的动作，穿人版材，似乎感到官能性快感。点迅速而简洁地刺刻版材，首先形成阴画。

描针是锋利的金属——寒。

版材是平滑的铜——暖。

版材表面涂上一层厚涂料，然后轻轻拭去。此时在闪闪生辉的胎内，即质地中自然地点缀着一个小点。

压力机的力量是惊人的，版材啮人纸内。纸凹进哪怕是很小的凹部都会吸尽涂料。涂料和纸达到完全融合的炽热过程。

就这样，小小的黑点——绘画的最初要素——便产生了。

木版画技术

工具——刀具——金属——寒冷。

版材——木（如黄杨木）——暖和。

点象刀没触及它似的产生了——刀具象围绕着城寨的壕沟似的在点的周围围绕着。但这是小心翼翼的行动，以免伤及它。

为了点的生存，周围的一切受尽迫害，遭受掠夺，遭受被歼灭的命运。

涂料涂于点的部分，周围仍然保持原样，滚筒在版的表面滚动。这时木版上渐渐清晰地显出阳画的图象。

机械压力以轻快的力量——纸没有凹进凹部，但必须自始至终紧密地贴于版面上。小点的座位不在纸的内部，而在纸的表面。一锲入纸面内部，就等于点自身失去了其内在力量。

石版画技术

版材——石版，语言难于表达的淡黄色调——

工具　钢笔、彩色腊笔或毛笔等有各种各样大小的接触面，尖端多少带尖的东西。加上喷雾器（喷涂画法），使其得到最大的多样性和最大的柔软性。

涂料的粘附轻而易举地剥落，颜料和版材的接合极松缓，达到了只是轻轻擦一下便马上剥落的程度——由于版材很快要返回原来的贞淑状态。

点瞬间产生——几乎无需什么努力，宛如无需时间，电光石火般地一擦而过的接触。

机械压力只是轻轻一触。纸均匀地贴于版面，而图象只显现

于受精的部位。

点象一吹即飞般地轻柔地附着于纸上。

因此，点附着于下列位置：

铜版画——纸的内部；

木版画——纸的内部和表面；

石版画——纸的表面。

三种版画就是这样各自不同，但又有相互联系。

点仍然是点，但是它与各种各样的相貌一道，获得各种各样的表现。

发货单：这以后，就要观察点的各种表现，这是一种类似于观看发货单内容如何的特殊问题。

这里所谓的“发货单”的内容指的是诸要素间的关系，以及诸要素与基础平面间的外在结合方法。

这种结合法，正式依下述三因素如何而变化。

1.基础平面的种类。包括光滑的、粗糙的、平整的以及可塑性的等等。

2.画具种类。在今天的代替性绘画中广泛使用的工具——各种笔，还有其他各种工具。

3.颜色种类。色彩浓度不同，给人以不安定的感觉、紧张的感觉、强烈的感觉、扩散的感觉等——因此可以说，这是媒介或颜料的不同。①

即使在极有限的点的领域中，也要注意考虑到各种发货单的内容。（请参照图12和图13）就是最小要素这种局限性的场合。各种制作方法也是不可忽视的。因为点具有的音响依制作方法而带有相对不同的音色。

因此，下列事项当然值得注意。

1. 由于承受平面种类（这种场合指的是版材种类）的不同

---

① 有关这一问题，这里没有时间作更详细分析。

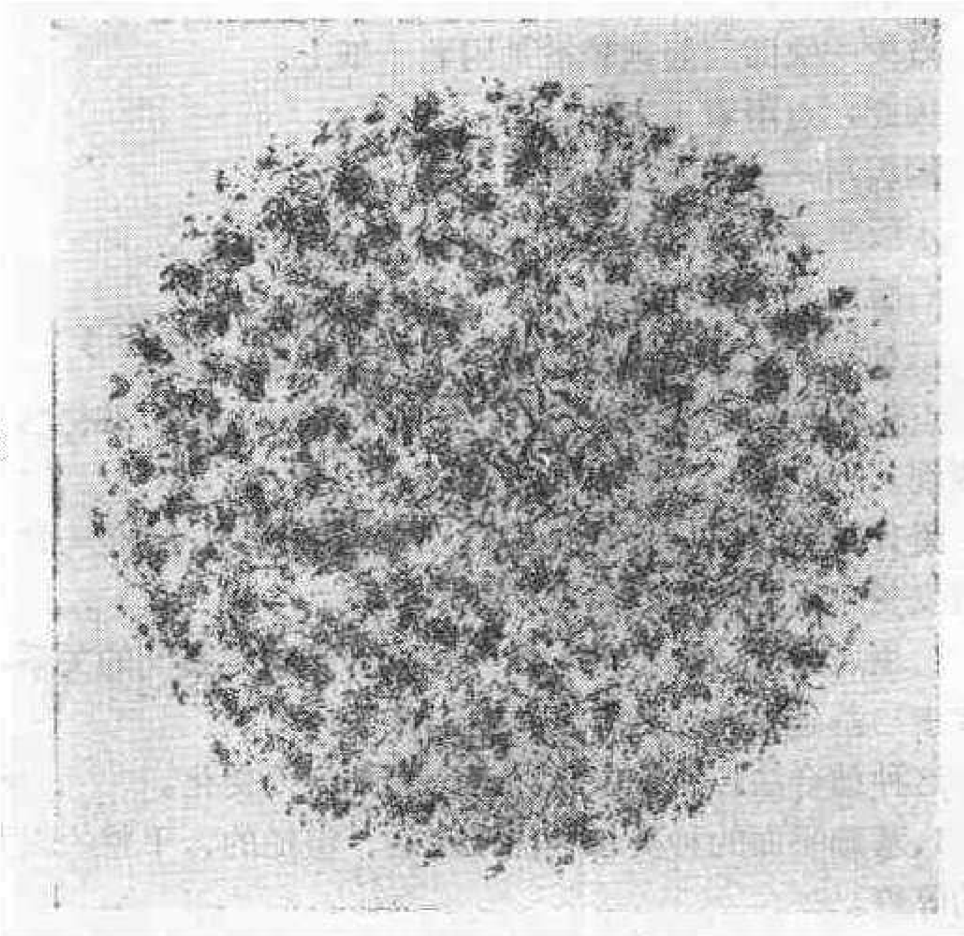


图12　由任意点构成的向心集团

和制作工具的不同所产生的点的独特性格。

2。与最终承受平面（这种场合指纸）的结合方法而产生的点的性格。

3。平面自身所具有的性质（这种场合指的是纸的光滑、粗糙、有条纹模样或粗的等性质）之差异所引起变化的点的性格。

但是，当需要点聚集时，上述三种场合由于采用聚集点的创作手法而进一步复杂化——不管是采用手工或多少带有机械性的方法，（各种喷涂法）都是如此。

不用说，所有这些可能性，在绘画中扮演了相当重要的角色。其不同点在于，与版画这一狭小的领域相比，它能够提供无限多的绘画手段。

然而，在这狭窄的版画领域中，发货单的问题依然有其独特

意义。发货单是达到目的的、同时又是为了这一目的而必须加工利用的手段。换言之，发货单不能是为自身的目的而起作用，它必须服从于构成的构想（目的）以及其他所有要素（手段），不然就会出现手段凌驾于目的的音响之上这种内在不协调的情况。只要外在性压倒内在性就会导致千篇一律。

抽象画：从以上情况，可窥“对象性”绘画（日文译者注：指具象画）和抽象画相异之一斑。前者的要素“自身”所具有的音响被蒙上一层面纱，受到抑制，抽象画不存在这种现象，它尽情鸣响。在那里，连最小的点也无可争辩地起着证言作用。

在“对象画”版画的领域中，有只用点构成的铜版画（有名的“基督的脸”便是一例），但仔细一看，那些点象是为了体现线的效果。显然，点是被不恰当地利用了，因为点被对象性要素所压制，音响被钝化了，象是被判处了悲惨的半死之刑似的。①

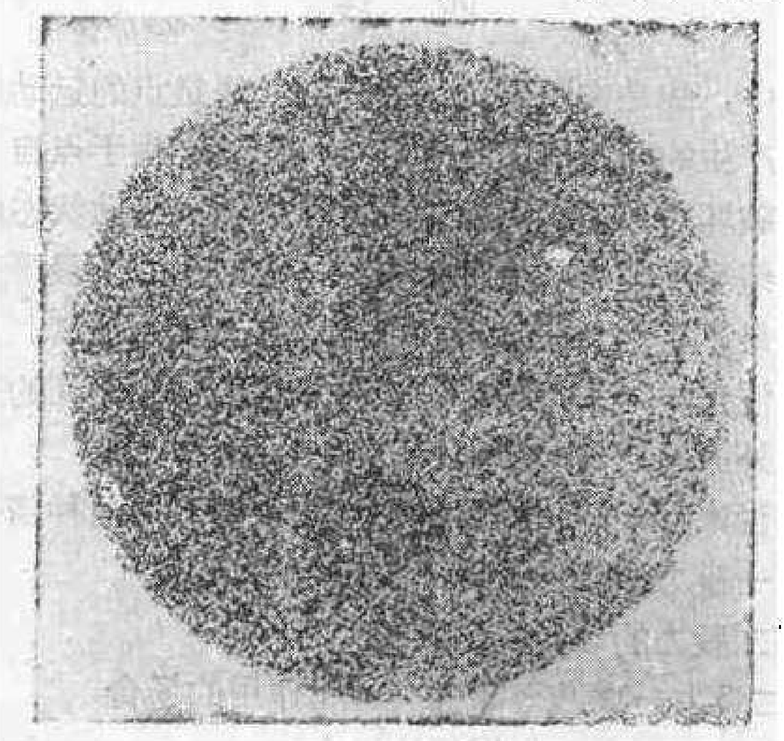


图13 由无数小点构成一个大点（喷涂技术之例）

① 与此完全相反的场合，就是指技术上不得已而将平面分割成点的场合。例如，不得已而使用网目版细分成许多点的凸铅版画技术等。点在此起不了独立的作用。事实上，技术本身在一切可能的限度里都有意识地压抑。

抽象绘画的技法是合乎目的的，而从构成上来说也是必然的，这些不用重新说明，也无需例证。

来自内部的力量：以上极为概略地叙述了点的有关情况，这都是对十分有意义的独立的点之分析。但是大小改变，点的相对的性质亦随之而变。在这种情况下，点便从自己的中心往外面扩展。所以这种变化不过是产生相对削弱点的向心性紧张这一结果罢了。

外部力量：但是，还应看到不是产生于内部，而是来自外部的别的力量的存在。这力量冲着锲入平面内的点而来，硬是将它拉开，推向平面上的某一方向。这样一来，点的向心性紧张立刻遭破坏，点本身失去生命，同时，从点里产生新的存在，开始独立的新生活，就是说，出现了一种依照自己固有法则的新的存在，这就是线。

四 线

几何学中，线是肉眼看不见的存在。线是点的运动的轨迹，因而是点所产生的。线产生于运动——而且产生于点自身隐藏的绝对静止被破坏之后。这里有从静止状态转向运动状态的飞跃。

因此，线和绘画中的最初要素——点——处于最严重的对立关系中。从最严密的角度来说，线应命名为次要要素。

诞生：使点成为线的外力是多种多样的，线之间的差异，取决于与这些外力的数量组合如何。

但最终说来，线的任何形态都可归纳为以下两种情况：

1.使用一股力的场合，和

2.使用二股力的场合，也就是

a，二股力一次乃至数次交替起作用的场合

b，二股力同时发生作用的场合。

IA

当来自外部的力量将点推向某一方向时，点实现其最初形

状。此时，一旦方向定了，就永远不变。而且线还具有沿着笔直道路无止境前进的倾向。

这就是直线，因此，可以这么说，直线的紧张反映了无限运动的最简洁的形态。

我想用“紧张”一词来代替几乎成了一般化的“运动”这一概念。通俗的概念是不准确的，因此，在术语上更容易导向产生各种误解的错误道路，这里所谓“紧张”，是指要素内在的或创造性“运动”的一部分的力。另一部分的形成，也是依靠“运动”来规定“方向”，因此，作为运动的现实态，绘画的要素存在于

1.紧张和

2.方向

二者相结合而成的形态里。

除此之外这种分离还形成了区别各种要素的基础。例如，就点和线而言，点只内藏在一种紧张，不可能有方向。而线则无条件地具有紧张和方向。另外，假如直线只有和紧张相对照才能判别出的话，那就不能将水平线从垂直线区别出来。这一道理也完全适用于色彩分析。因为若干色彩只有靠紧张——方向二种因素才能相互区别。①

我们承认有三种典型的直线。这以外的直线不过是它们的变形。

1.直线中形态最单纯者是水平线。人们观念中的水平线是人站立或活动于其上的线乃至平面。因此，水平线平坦地朝各方向

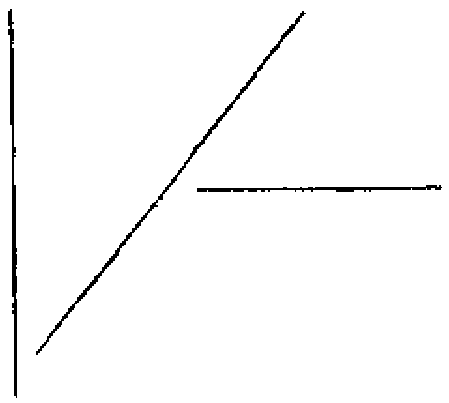
① 参照《论艺术的精神》蒙特利书店，贝伦，第4版，（1952年）中的黄和青的性格特征一项（89、91、92页及图表Ⅰ和Ⅱ）在分析图案设计上的形态时，慎重地使用概念是特别重要的。因为在这一部门里，方向起决定性作用，然而遗憾的是绘画大体上没有使用正确的术语，同时也不能不指出，这也造成了对它进行科学的分析的困难，有时甚至不能直接地进行。这个工作必须从头做起，而术语辞典则是其前提条件。康斯科曾有过这方面的计划（1919年），不过至今未见成果。也许是当时时机尚未成熟吧。

延伸。是负载物质，具有冷感的基线。寒冷和平坦是它的基调，可称为表示无限的寒冷运动的最简洁的形态。

2.以外在到内在与它完全对立的是与它构成直角的垂直线。在这里，高扬代替了平坦，暖和感取代了寒冷感。所以垂直线可以说是表示无限的暖和运动的最简洁的形态。

3.典型直线的第三种是对角线，作为公式形态，这条直线以相同的角度将上述二条线隔开，并且对上述二直线保持同等斜度。

然而，这就规定了这条直线的内在音响——寒冷和暖和保持均衡并取得统一。因此，它是表示包括寒、暖的无限运动的最简洁形态。（参照图14及图15）



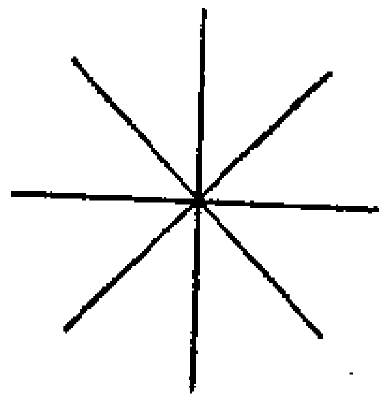


图14　几何学直线的三种基本形态　　图15　基本形态公式

温度：以上三种是直线最纯粹的形态，它们靠温度相互区别。即，

	1 冷的形态	
无限的运动	2 暖的形态	表示无限运动的最简洁形态
	3 冷与暖统一的形态	

除此以外的直线，或大或小，都不过是对角线的变形。当它更多地倾向于冷或暖的一边时，其程度和差异便决定了这些直线的内在音响。（参照图16）

这样，当许多直线从共同的交叉为中心汇集时，就产生了直

线构成的星。

平面的形式：星的密度不断增大，变得肥大，终于变为直线的交叉重迭，形成一个相当肥大的核。看上去宛如一个渐渐扩大的点。星，可以说象轴心，许许多多的线围绕着它动，并且最后都汇集到这里——这是一个新的形态，清晰的圆形平面就诞生了。（图17及图18）

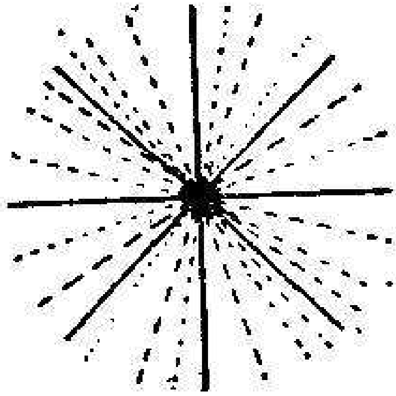


图16　表示温度变化的图式

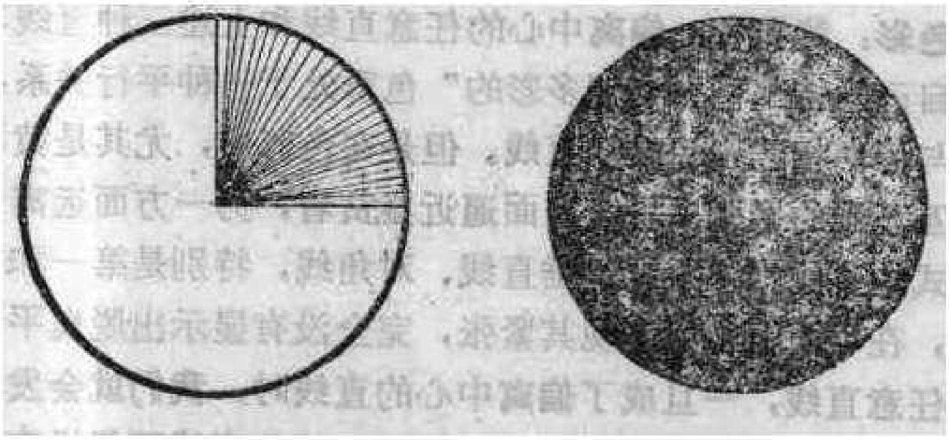


图17　稠密化过程　　　图18　稠密化结果产生的圆

这里有必要再添一笔，就是上述情况下线的特殊性质——即构成平面的力的问题。这种力所发挥的作用，其原理如同犁以锐利的直线运动在地里犁出一个平面相似。但是，即使用别的方法，线也可以形成平面。有关这一问题，后面再作论述。

对角线与其它被称为任意直线的其他斜线的差异依然是温度上的差异，在任意直线中，冷暖绝不可能达到均衡。

这种情况下，贯穿于平面上的任意直线或是持有共同的中心（图19）或是偏离中心，（图20）但不管其形式如何，任意直线可分为二组。

4.任意直线（冷暖不均衡的直线）

a）通过中心的直线；

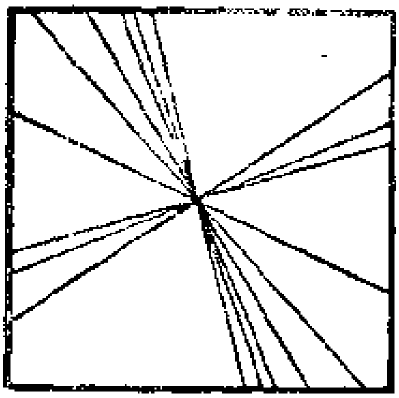


图19 通过中心的直线

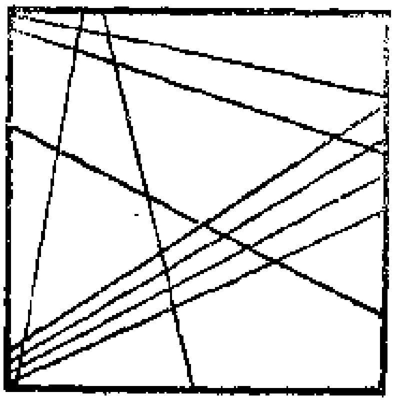


图20 偏离中心的直线

b） 偏离中心的直线。

色彩：黄和青：偏离中心的任意直线和上述三种直线不同，它将自己的特殊能力与“多彩的”色彩处于一种平行关系，同时具有与黑白相区别的最初直线。但是在色彩中，尤其是黄和青之间相互不同的紧张——一方面逼近鉴赏者，另一方面远离他们。纯公式的直线（水平线、垂直线、对角线，特别是第一和第二种线），在平面上各自表现其紧张，完全没有显示出脱离平面的倾向。任意直线，一旦成了偏离中心的直线时，我们就会发现，它和平面的关系便不那么紧密。就是说，这些直线不仅没有紧密地融合于平面中，有时甚至使人觉得它贯穿了平面。这些直线与锲入平面内部的点的关系疏远，因为它放弃了静止的要素。

在被划分的平面上，只有在线不加任何遮盖地被置于平面上时，上述线才会游离平面。换言之，在线没有触及被划分的平面外轮廓时，才被承认。这些准备在a“基础平面”一章详细论述。

无论如何，偏离中心的任意直线的紧张和“多彩的”色彩之间存在某种亲缘关系。我们今天在某种程度上所能认识的“图形”要素和“绘画”要素间的自然联系，对于将来的构成理论，其重要性是难以估量的。在艺术创作时，只有把这种联系考虑进去，才有可能有计划并严密地进行各种实验，今天，从事实验性

工作的我们被指责为徘徊于有害的毒雾中。但是无可置疑，只有通过这种徘徊，我们才能逐渐透过迷雾，开阔视野，同时，呼吸也才能慢慢地轻松起来。

黑与白：公式化的直线——首先将水平线和垂直线——与其各自的色彩特征对照分析时，理论上当然应浮现出黑与白之间的比较。这二色（一直到最近还被称为“无色”。现被取名为“无色彩”的色彩。虽然这一名称不算太确切）是沉默的色彩。同样，上述二直线也是沉默的线，二者的声响最低不过了，与其说是沉默，不如说是几乎听不见的喃语或安静更为确切。白和黑在色环之外，① 但水平线和垂直线在线中还是占特殊位置。通过中心的水平线及垂直线是不能重复的，所以在这一意义上它是独特的东西。当我们从温度的角度观察黑和白时，往往感觉白比黑温暖，并且绝对的黑在内在方面是寒冷的。水平排列的色相，从白开始至黑而终，也是十分有道理的。（图21）这是自上而下徐徐

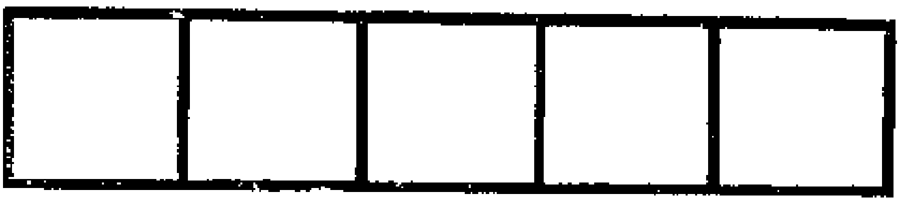


图21　白　黄　红　青　黑

地，而且自然地下滑。（参照图22）

这样，作为白与黑的特征，它们各自的高度及深度的要素，使得垂直线和水平线之间的密切提携成为可能。“今天”，现实情况是这样的：人们注意力被外在现象所吸引，因此，对他们来说，内在性是没有生命的东西。这是堕落的最后阶段，说明已经处于死胡同的尽头——往昔，这种状态被称为“地狱”，但在今

① 请参阅《论艺术的精神》一书，我在该书中将黑取名为死的象征，白取名为诞生的象征。同样，对于水平线和垂直线——平坦和高扬——当然亦可这么说。前者是横着的，后者是站立、步行，自行运动的，总之是上升的东西。负荷——生长的东西和被动——主动的东西，相对而说，是女性——男性的区别。

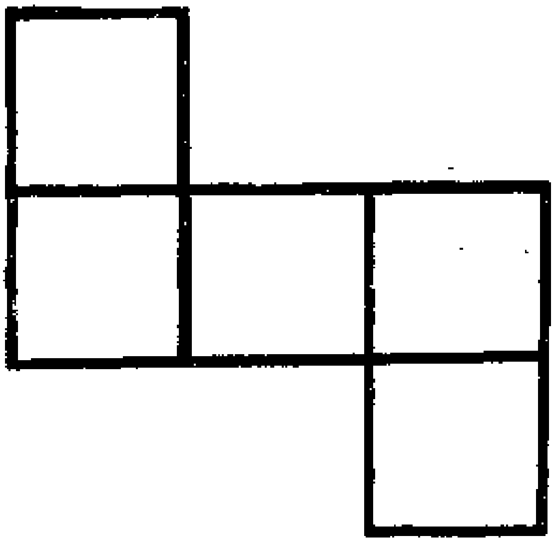


图22

天，用较委婉的“死胡同”一词就足够了。“近代”人追求内部安静。因为外部的噪音已把耳朵震聋了。并且相信，内在的沉默才是安静。用我们的例子来说，就是产生了只倾心于水平——垂直的形式这一倾向。使它在理论上彻底实现的东西，不正是在过去曾几度试图在绘画领域抬头的那股极端尊重黑白的倾向吗？但是，水平——垂直的要素与只有黑、白的艺术上的结合，依然未能实现。假如实现的话，这一切东西将潜入内在的沉默中，而只有那外部的噪音会惊动世人耳目。①

上述亲缘关系，与其说是完全等值的，倒不如说是一种单纯的内在平行关系，但不管如何，它形成一个对照表，那就是：

图形形态	绘画形态
直线：	基本色：
1.水平线	黑
2.垂直线	白
3.对角线	红（或是灰色乃蓝绿色）②
4.任意直线	黄和青

① 对待这种极端倾向，当然应期待一种强烈的反作用，但希望不是现在出现的一些求助于过去的形式。逃避现实回到过去，是这数十年经常被承认的事——回到希腊的“古典艺术”、“意大利十五世纪或后期罗马的艺术”、“原始”艺术（包括“未开化人”的艺术）的时代，还有现在德国出现的“文艺复兴的画家们”，俄国人想回到圣画像时代等等。这在法国——不过是站在“今天”回顾一下“昨天”这种有节制的回顾——和一个劲地往深处滑的德国人和俄国人形成鲜明对照。在“近代”人眼里，未来是虚无的。

红：对于"对角线——红"这一平行关系我在这里只是作为一种主张提出来。详细论证，将会超越本书的主题，所以只简单作如下说明。红③紧密地附在平面上，这一性质就使它与黄或青有所区别，同时由于激烈的内在沸腾、内在紧张而与黑与白区别开来。另一方面，对角线与任意直角的不同，在于它紧紧地附在平面上而不分离，与水平线及垂直线的不同在于它具有更大的内在紧张。

根源性音响：首先，我们把正方形及该平面中心的点定义为平面和点之间的同音，对整个图形，则取名为绘画表现的原型。使上述情况变得更为复杂的是，通过正方形中心的水平线和垂直线（如前所述），是不能反复的，从这一意义上说，它们是独特而且唯一的存在，它们不会由于出现其它声响而彻底消失，它们发出强有力的音响，并通过它来表达直线的根源性音响。

所以，由这二条直线构成的结构，是线的表现的乃至由线构成的结构的原型。（图23）

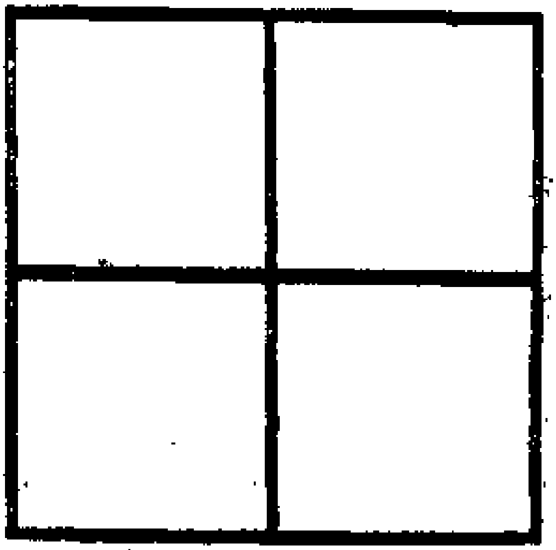


图23

其构成是由一个被分割成四个正方形的大正方形组成，这也是公式性平面分割的最基本的形式。

如果对其中包含的紧张作统计，冷的静止要素是6个，暖的静止要素也是6个，二者之和是12，由此见出，从点的公式性图形迈向线的公式性图形的第一步，就见出了手段的增加，这种增加

② 红、灰和绿，由于它们之间的不同关系，相互之间能对比。即，红和绿都是黄向青变化过程中的颜色，灰是黑向白过渡中产生的。这些属于色彩论。概略在《论艺术的精神》中已论及。

③ 请参阅《论艺术的精神》第99、100页。

大有使人吃惊之势。也就是说，从一个同音一跃而为12个音响。这12个音响，如果从其它方法计算的话，则是由平面音响 4 和点的音响 2 这 6 个音响组成，它们组合时，这 6 个音响的 2 倍就是12。

这例子原属构成的理论。这里提出来是为了事先说明，当遇到这个基本组合时，单纯的要素间是如何相互起作用的。与此同时，“基本的”这一表现——作为缺乏严密性的暧昧的概念——其本来性质是“相对性的”。这样问题就清楚了，这说明，不能简单地在复杂事物中划一条线，仅仅使用其基本的东西。但是尽管如此，这种实验或观察在组合时是彻底探究有用的绘画性存在的根本的，也是唯一的手段。这种方法是“实证”科学。尽管这种科学有片面性之嫌，但它暂时造成一种外在秩序。而今天，人们进一步借助锐利的分析手段，探求根本的要素。这样，实证科学结果是为哲学提供了经过整理的丰富资料，我想，在不远的将来，它将产生出综合性成果。艺术学当然肯定要走这一条路。然而不同的是，艺术家的研究从一开始就必须把外在性与内在性结合起来。

抒情性和引人注目性：在将直线向偏离中心的位置任意徐徐移动时，冰冷的抒情诗就慢慢变为温暖的抒情诗，并且最终形成一种引人注目的景象。然而，抒情性依然占优势——整个直线领域本来就是抒情性的。这可以由来自外部的力只有一股这一点来说明。而引人注目的要素里除伴随位置的偏离（上述场合指的是偏离中心）的音响之外，还包括由冲突而产生的震耳的声音。所以至少要有两股力量。

线的领域中的两股力，是按以下两种形式起作用的。

1.两股力交替　　　　　　　　（交替作用）

2.两股力同时作用　　　　　　（同时作用）

第二种作用过程富有热气。因此显得“更热”。因为这种热是由于在这一过程中交替发生作用的许多力汇集成一股所产生的。

与这一作用相呼应，变得引人注目的倾向也逐渐明显，最后可以清楚地看到一条引人注目的线的诞生。

这样，线的世界就拥有以冷的抒情开始，以热的动人场面而告终这样一个完整的音响表现过程。

因此，外在世界及内在世界的任何现象，也可以用线来表现——一种翻译① ——这是不言而喻的。

与上述两种作用相应而产生的结果：

	力	成果
对于点	1.两股力交替起作用时	有角的线
	2.两股力同时起作用时	弯曲的线

ⅠB

有角的线：带角的线，或者是折线。

折线是由两条以上的直线组成的，所以它属于第Ⅰ部，并列入第Ⅰ部的第二类——B类。

折线，由于两股力的压力，以如下形式形成。（见图24）

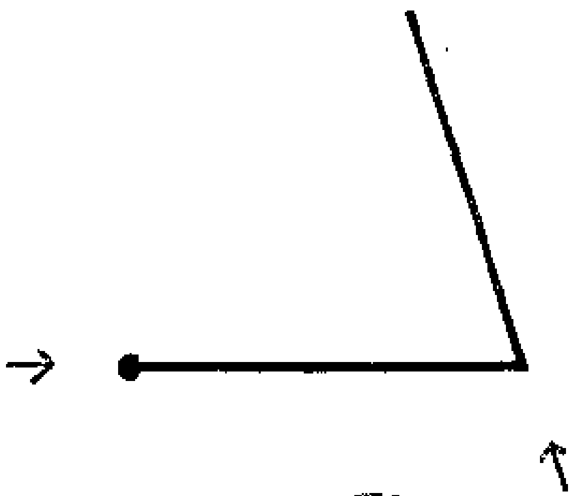


图24

角的大小：ⅠB：其1

折线的最单纯的形态是由两条线组成，并且它是两股力量在

① 除直观翻译外，各种试验室的尝试也应有计划地向这一方向努力。其时，把翻译中提出的现象——与抒情的内容乃至动人的内容进行对照分析，然后在与这些内容相对应的线的领域里找出相应的事物，这才是上策。此外，对现成“翻译作品”的分析，也有助于解决这一问题。在音乐领域里，这种翻译屡见不鲜。譬如，模仿自然的各种现象的“描写”音乐，及借其他艺术作品的音乐形式来表现等等就是其中几例。俄国作曲家A・A先辛就是从这一立场出发，做出一些极其重要的尝试——从米开朗琪罗《瞑想》及塔科罗的《玛利亚婚礼》得到启示，吕斯特的《巡礼之年》亦是其中一例。

发生一次冲突后作用停止时形成的。然而，如此单纯的形成过程，导致出现直线与折线之间的重要差异。也就是折线比起直线所接触的平面范围要大，折线之内藏着平面的要素，平面是处于形成途中。在这种意义上，折线起了桥梁作用。区别无数的折线全靠角度的大小，根据这一点，可将它们分为三种公式的折线。

a） 45°——锐角的折线

b） 90°——直角的折线

c） 135°——钝角的折线

45°的锐角乃至135°的钝角以外的其他折线，对于带有典型性折线来说，在度数上它们都多少有点偏差。这样，在上述三种折线后可以再加上第四种非公式的折线，即：

d） 任意角度的折线

这一折线当然可以称为任意折线。

直角在角度上是独特的，它只改变自己的方向。相接的直角的数，不超过 4 ——在顶点相交时，成十字形。当夹着直角的两边接触时，直角形成的平面——最有规则时——便形成正方形。

水平·直线的十字形由暖和感的线和寒冷的线组成——不用说，水平线和垂直线只有在中点交叉。因此，直角的温度——根据直线所朝的方向——不是由冷而暖，便是由暖而冷。有关这一点，在“基础平面”一章中将详细论述。

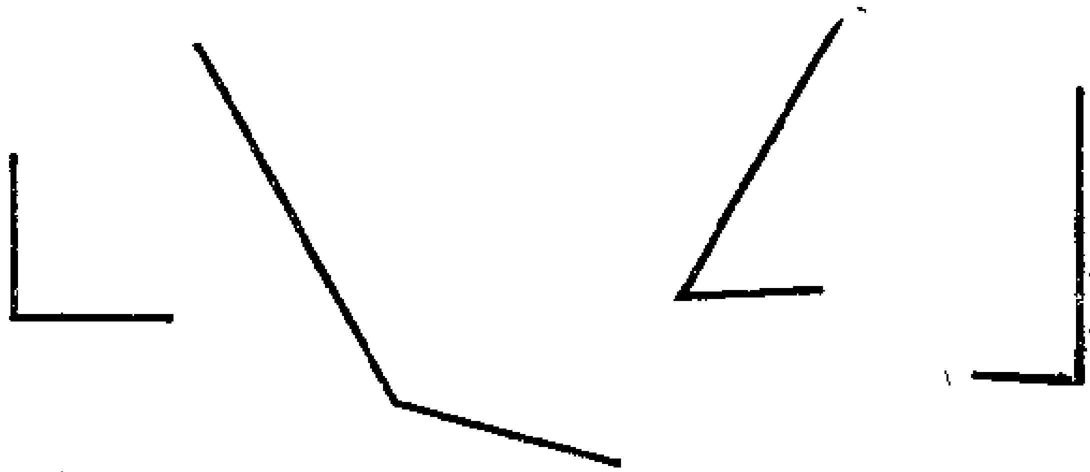


图25

长度：此外，单纯折线也由于各线的长短而产生差异——这是使这一形态的基调产生很大变化的原因之一。

绝对音响：获得的形态的绝对音响受三个条件支配，并依下述各音响的不同而变化。

1.伴随上述各种变化的直线音响；（图25）

2.伴随多少带有锐音的紧张倾向的音响；（图26）

3.或大或小力图获得平面的倾向所伴随的音响。（图27）

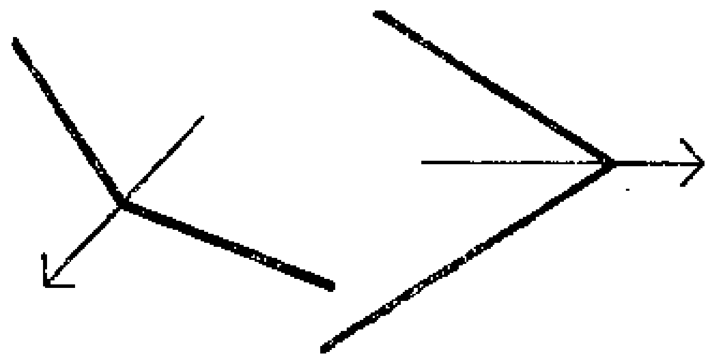


图 26

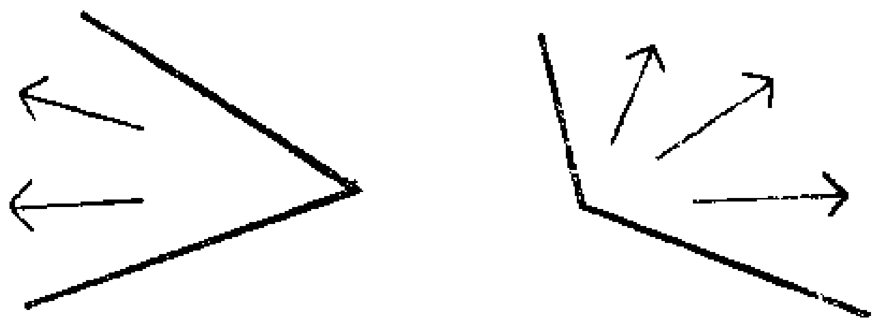


图27

以上三种音响可以形成纯粹的三和音。可是，当整个构成需要时，上述音响有时单独出现，或者只出现两个，总之，三个音响并不是全部被封闭起来，但由于它们其中一个声音特别高，以至于几乎压过了另外两个声音。

典型的三个角中，最客观的是直角，因而它也是最带有寒冷感觉的角。直角把正方形完全分为四等分。

最带有紧张感的是锐角——因而也是最富有暖和感的角，锐

角把平面完全分为八等。

越是超过直角，它向前推进的紧张程度就越缓和，而获得平面的欲望就越增大。但是，这种强烈的欲望也会受到妨碍。因为钝角不可能彻底地分割整个平面。就是说，钝角可以占据二倍于自己的平面，但90°角的那部分依然残留着。

由于这一缘故，以下三种音响分别和上述三个形态相对应。

1.寒冷与自制；

2.尖锐与高度主动；

3.困惑与优柔寡断，及被动。

这三种音响，还有上述三个角，都能各自将艺术创作过程翻译成形象的图形。

1.锐角——内面想象（想象力）的敏锐性和极度的主动性。

2.直角——老练的润饰（艺术的具象化）时的冷静与感情的抑制。

3.钝角——完成作品后的不满与无能为力。（艺术家们称为"牡猫"——"余醉"之意）

折线与色彩：对构成正方形的4个角，前面已作了论述。关于与绘画的(色彩)要素之间的关系问题。我想在这里只作简单说明就行了。而折线与色彩间的平行关系无论如何非指出不可。正方形的冷而暖的要素，还有上述的那种平面的性质立即成为变成红的标志。红处于黄和青的中间阶段，而且还由于内藏是寒而暖的种种特点之缘故。[①]最近，红色正方形频频出现于绘画也是有其道理的，这样，直角如果没有与其相适应的资格，就绝对不可能与红色相对比的。

在d种折线中，处于直角和锐角之间的特殊角——60°角（直角－30°，锐角＋15°）——是需要特别注意的。当把角的两个开脚部朝里摆开，一条边公有时，就形成正三角形——由尖锐而能

① 请参照《论艺术的精神》第99页，及图表Ⅰ。

动的三个角构成——成为向黄色转变的指标1。锐角就是这样，内在地带有黄的色调。

钝角逐渐失去攻击性和刺激性，并且因此而与没有角的线关系疏远。这没有角的线和后述的那样，指的是形成第三个基本的公式性的平面形态——圆。并且，钝角的被动性，加之向前进的紧张程度近于零，使这个角产生淡青的色调。

鉴于上述情况，可以提示下述各个关联的事实——越是锐角就越接近刺激性的暖色。并且，一旦超过红色色调的直角，暖的要素便逐渐减少，慢慢接近寒色，终于产生钝角，(150°)即典型的青色调的角。这种角，使人预感到曲线，再进一步发展，最后成为圆。

这一过程，可以由下图表示：

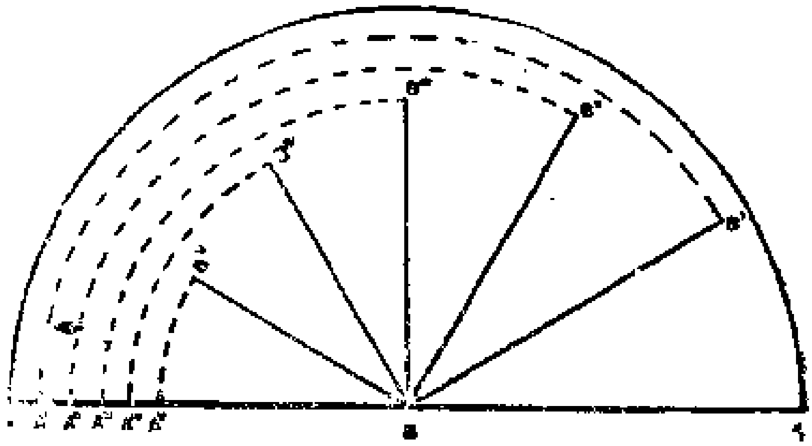


图28　典型的角=色彩的组织

其结果如下：

A^{V} BB^{V} …… 黄 } 锐角

A^{IV} BB^{IV} …… 橙 } 锐角

A^{III} BB^{III} …… 红　直角

A^{II} BB^{II} …… 紫 } 钝角

A^{I} BB^{I} …… 青 } 钝角

从150°至180°这30°的飞跃，表示折线向直线的移动。就是图28的ABC……这是黑，同时又是水平线。

但是，一般认为典型的角总是各自发展而形成平面的。所以，

线——平面——色彩之间自然地浮现出一种更为广泛的关系。如要将这种线——平面——色彩之间的相互联系公式化的话，可以用图29表示：（参照图30，图31，图32）

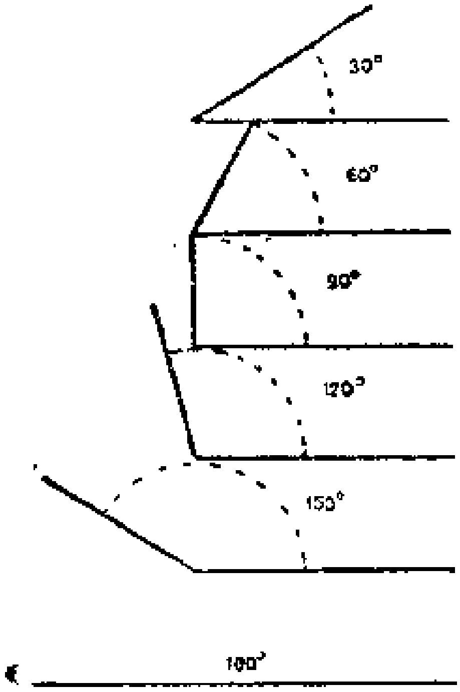


图29 各种角度

如果这与先前叙述的对比关系一致的话，那么，就可以从这两者的比较中归纳出如下结论，这就是："构成要素的音响和性质，在具体的事例上，是各种性质之和，但这不一定与最初构成要素的性质或音响一致。"类似的事例，也可以从其他科学例如化学中得到启示。构成分子分解后相加的和，往往是即便这些构成分子合成了，也不会恢复原样。①这种场合，恐怕是站在某种未知的法则面前吧，但是一看到那种模糊样子，谁都会觉得这是欺骗。以下各式也属于这类。

平面与色彩： 有角的三种线　基本的三种形态　三原色

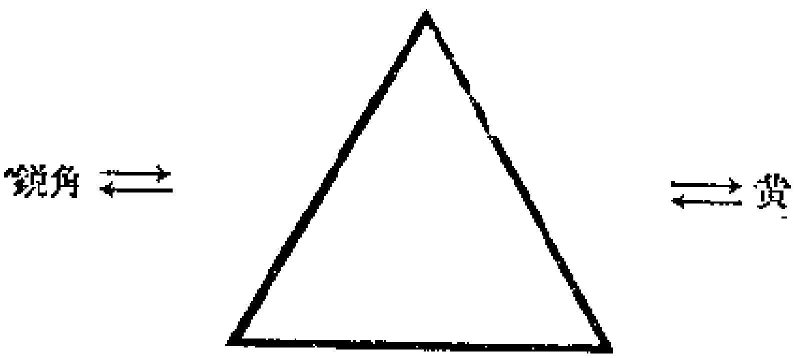


图30

① 化学中表示类似时不用＝（等号），而用⇄符号，以表示关联。我的课题是阐明绘画中诸要素间的"有机"关系。在论证同一性时，即使不能提示或完全证明同一性的证据，我也想通过⇄这种符号，来提示内在联系。这种场合，即便万一有错，也不必担心，俗话说，失败是成功之母。

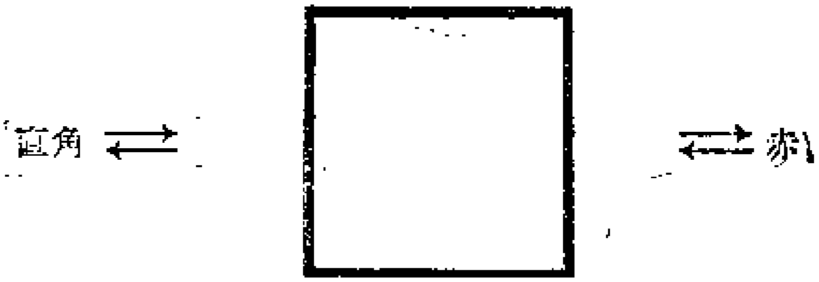


图31

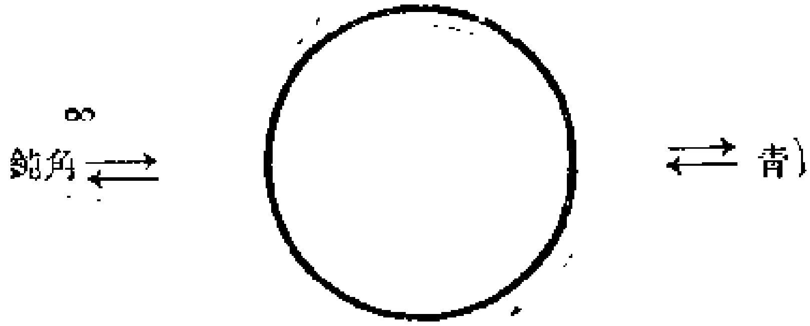


图32

线与色彩：线　色彩　从寒（冷）·暖和明度的点

水平线　黑　　　　=青

垂直线　白　　　　=黄

对角线　灰色、绿　=红

平面与构成要素：平面的　构成要素，总和产生了第三原色

三角线 { 水平线 / 黑=青 } + { 对角线 / 红 } =黄

正方形 { 水平线 / 黑=青 } + { 垂直线 / 白=黄 } =红

圆① { 紧张（作为构成要素） / 能动性=黄 / 被动性=红 } =青

① 关于圆的起源——实际地论及和补充意见——预定在分析曲线一页中论述。不管怎样，圆在三个基本形态中属特例——因为直线不可能构成圆。

看来，“和”也许会产生出一部分缺乏均衡的构成要素吧。按此方法，构成要素产生于和——线产生于平面。同时，有时也有可能是相反的。其实艺术的实践证明了上述规则。这一点，可以从只有线和点构成的黑、白画由于平面（或多数平面）的添加而获得远为明显的均衡之例得到说明。这也就是轻的东西要求重的东西之道理。这种必然性在色彩画中恐怕会更为明确地获得承认。我想这一点是画家们所明了的。

方法：从不同角度对这个问题观察时，我们的目标或结果总要多少超越“提出正确规则”这一尝试的范围。为进行有关理论方法的讨论而提出各种各样的问题，我想无损于本课题。艺术分析的方法历来是主观的和各有所异的，带有极端个性并不稀奇。可是，将来一定会选择出一条使艺术学的共同研究成为可能的、更为正确和更为客观的道路。在任何场合都存在个性及素质的差异。艺术领域也不例外。在这里每个人都按自己的能力从事工作。正因为如此，为多数人所承认的那种研究方向，才显得特别重要。

国际艺术研究所：艺术研究所曾提出在各地有计划的研究的想法——这种想法在不远的将来必定会在各国得到实现。现在提出下列进行事项，我想决不能说这是过于冒进。即：“建立于广泛基础之上的艺术学，当然必须是具有国际性质的。”顺便地说，创造出纯欧洲的艺术学理论的确是件趣事，然而决不能说这就十全十美了。从这一点来说，地理条件或其他外界条件，并非重要条件（在任何场合都不能说是唯一条件），而“诸民族”的内在内容的差别，才是艺术领域中起决定作用的东西。我们西欧人的黑色丧服和中国人的白色丧服，就是最能说明这一问题的例子。①

---

① 为了辨别差异，要有正确的观察。因而不仅仅要从“民族”不同这一点去确定。种族的不同相应产生出各种差异的问题，只要正确而且有计划地进行研究，我想不会有特别的困难的。但是，有时有些小事也具有意想不到的重要性。当解决这些小事情而遇到障碍时，最好不要因此而束之高阁——往往在文化初期，正是这些不太引人注目的小问题所带来的种种影响，在某些场合导致了外在的模仿，因此而造成其后的发展过程的不明。然而另一方面，当对单纯外在现象进行有计划的研究时，几乎不

恐怕没有比这种对立更典型了——因为对"黑和白"，西欧人是作为"天上与地上"的同义词使用的。仅仅从这个例子就可以认识到那隐藏着的、因此还不能立即认识的二色的亲缘关系——两者同是沉默之色。中国人和西欧人各自在象征内容上的差异，不是明显地由此例子反映出来了吗？作为基督教徒的我们，经历数千年信仰基督教的历史，认为死是最终的沉默，或者按我的形容，觉得那是"无限的洞穴"。而异教徒的中国人则将沉默解释成是新的发言的准备。用我的话来形容，就是解释为"诞生"。① "民族性"的"问题"在今天不大被作为问题来认识，或只是站在单纯外在性的、一知半解的经济立场上去对待它。因此，这只能使其消极面强烈地反映在表面，而完全掩盖了其他方面。其实，其它方面、即内在性方面才是本质的。从将来的立场来看，只有它才能把全世界的民族组织起来，而不至于产生不协调的和音，而是发出优美的和音。表面上看，这似乎是件不现实的事情，然而艺术也许会——这次是以科学态度——无意识的，乃至不知不觉地对它进行干预，使国际艺术研究所这一组织的想法得以实现。这也许是解决这一问题的一个开端。

IB 其2

复杂的折线：最单纯形态的折线也可以因为若干其他的线加入其中，而由原来的二条线变为更复杂的形式。这时，点所受的冲击不是二次，而是三次以上。不过这些冲击都是单纯的，而且不是由同时起作用的多数力量引起的，而是由交替起作用的二股

被人们所顾虑，同时，在从事这种理论研究时，也不必加以注意。当然，如果以"实证主义"为唯一立场，这是不可能的。但即便是在这种"单纯的"例子中，片面的态度也会相应得出片面性的结论。某一民族"偶然地"处于特定的地理状况，如果认为这地理状况就决定了该民族将来的发展，这种想法就有欠深虑，同样，主张归根结底产生于民族自身的政治及经济条件是指导或形成该民族创造力的论调，依然是不得当的。创造力的目标是内在的。——所以，认为内在性的东西只有通过外在力量引出的想法是办不到的。

① 请参照《论艺术的精神》第95、96页。

力一个接一个引起的。具有众多角的这种线的公式性典型，是由挟有直角，而且长度相等的众多线段构成的。有无数角的折线以上述典型为基础，即根据两个方向产生变形。即：

1. 锐角、直角、钝角、任意角进行各种各样的组合；

2. 改变线段的长度。

因此，带有多角的线，正是从多种多样的部分——从比较单纯的形态，慢慢地变为复杂的形态。

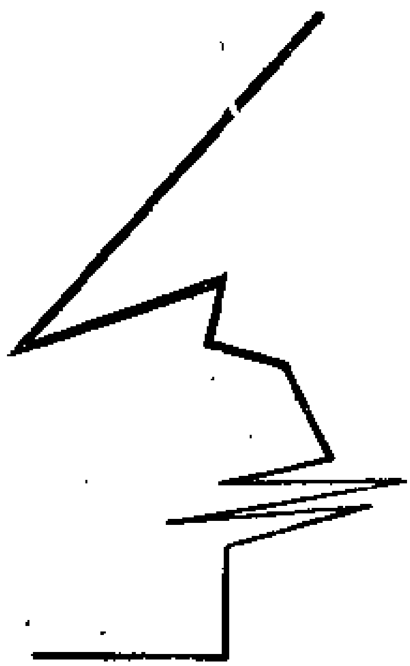


图33 带有多角的任意线

在以钝角为主的构成里，有线条长度相等的场合，

也有不相等的场合；

有与锐角交替，并且线条长度相等的场合，或线条

长度不相等的场合；

还有与直角及锐角交替的场合；等等。（图33）

曲线：以上的线叫犬牙形线，线条长度相等时，成波状直线。由钝角构成时，线就接近水平。但是，上述那种形状的线依然保持直线所具有的那种无限运动性。

尤其是只由钝角构成时，如果在它的一方面的力始终一贯地强有力地起作用时，使其角度增大，所形成的形态便是平面，而且带有接近圆的倾向。由许多钝角构成的线、曲线以及圆，这三者的亲缘关系，就不单是外在的东西，而且具有内在的性质。也就是，因为钝角的被动性与其对周围所持的无抵抗的圆满的关系，把钝角逐渐导向深入圆的最高的自我沉思中。

I

如果二股力同时对点起作用，并且在压力方面，其中的一股力经常以相同比率凌驾于另一股力之上，这样持续下去，便产生

基本型的曲线。

其1　单纯曲线

它原是直线，但由于不断受到来自侧面的力的影响，偏离了笔直的路线——这种压力越大、偏离的幅度就越大。同时，偏离途中，向外的紧张增加了，最后，便带有强烈的将自身关闭其中而形成圆的倾向。

它与直线的内在差异表现于其紧张数及其性质上。即，直线具有明确而单纯的二种紧张，但它们在曲线的场合便不起本质上的作用——这是因为对曲线来说，起主要作用的紧张潜入弧里（是与上述二种紧张对立，凌驾于这些音响之上的第三种紧张）（图34），锋利的角消失了，从而变得缺乏攻击性，另一方面，弧里包含了许多隐藏着取代它的忍耐性力量。角带有欠思考的不成熟性，而弧里隐藏着——应该说是十分自觉而又成熟的能量。

线的对立：看了曲线的这种成熟性，和它具有弹性的全音音阶的事实，我们就只得断然从曲线，而不是从折线寻找与直线的对立点。并且，曲线形成过程及其形成过程中所出现的性格完全缺乏直线性要素，又必然会导致以下主张：

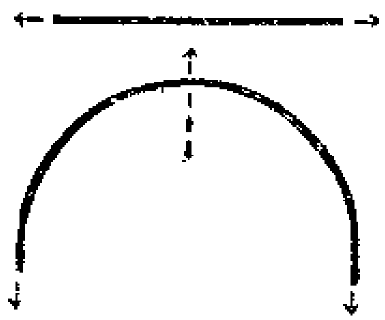


图34　直线的紧张和曲线的紧张

从根源上来说，直线和曲线是一组相互对立的线。（图35）

因而，折线理所当然地被看成位于两者之间的要素。即，三者处于诞生——青春——成熟的关系。

平面：直线完全否定平面，而曲线包含着向平面发展的核心。作用于两侧的力在一种不变的条件下，如果将点不断向前推进，所形成的曲线迟早会重新回到原来的出

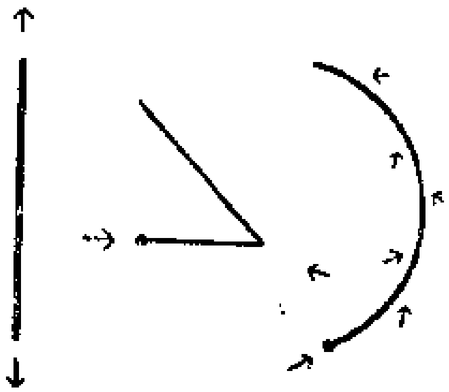


图35

发点上。起点和终点汇合的瞬间，两者都消失的无影无踪。最不安定的，同时也是最安定的平面——圆，就这样产生出来了。①（图36）

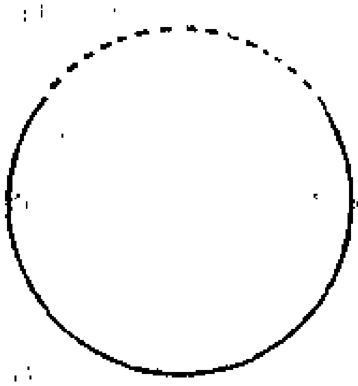


图36　圆的形成过程

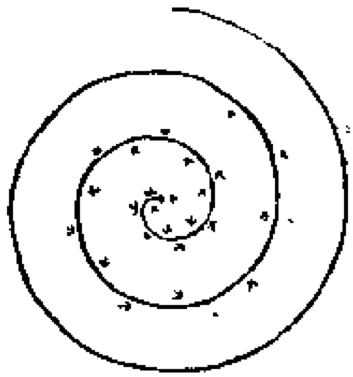


图37　螺旋线形成过程

平面的对立：除其他性质外，直线还有一种隐蔽的性质，即某种产生平面的欲望。（尽管这种欲望藏在深处）也就是说，它有变为某种更坚固的和自我完结之存在的欲望。事实上，直线与依靠二股力形成平面的曲线不同，虽然它在形成平面时须经受三次冲击，但仍然是可能的。与曲线的另一个不同还表现在这新形成的平面上，在这里，起点和终点不再消失得无影无踪，这两者可以在三个地方找到。在曲线形成的平面中，直线和角完全不存在；在直线形成的平面中，则呈现着夹着三个角的三条直线——这两个基本平面所具有的各自的独特特征使它们处于严重的对立

① 螺旋线有规则偏离圆（图37）——来自内侧的作用力始终以相同比率凌驾外侧的力，所以，也可以认为螺旋线是以同等比率外旋的圆的一种。但是，除这种差异外，就绘画而言，人们认为还带有根本性差异。这就是，圆是平面，而螺旋线是线。对绘画来说，这是极其重要的差异。然而在几何学中则不加区别地对待，也就是，几何学中除了圆以外，椭圆形及无限大符号（∞）以及类似于这些平面的形态，均称为线。（曲线）另外，本书所用的“曲线”一词的含义，也是与严密的几何学术语不一致的。几何学的术语当然是在以公式为基础的立场上加以分类的。而绘画不存在划分抛物线、双曲线之类的问题。

中。因此，从根源上说这两种平面是相互对照的一组平面。

三组要素：这样，我们便证实了这些实际上是相互交错，但在理论上又是可以区别的三要素，线——平面——色彩之间的若干联系。

直线——曲线	第一组	从根源上说是相互对照的三组要素
三角形——圆	第二组	
黄——青	第三组	

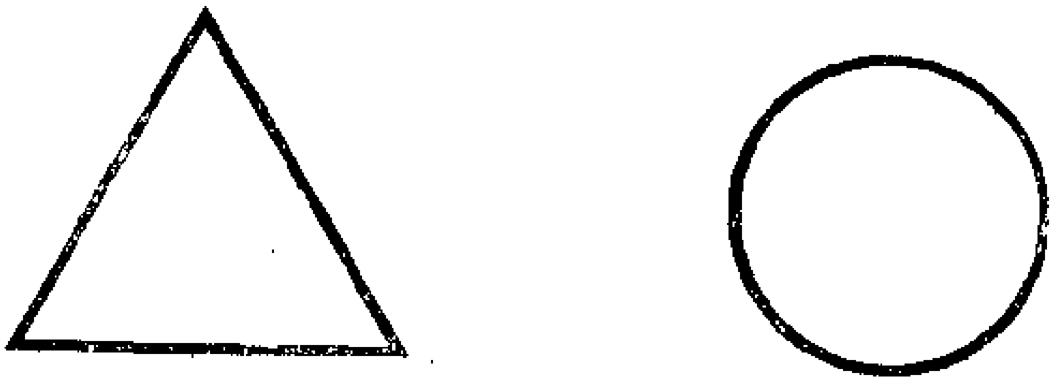


图38 从根源上说是相互对照的一对平面

其他诸艺术：一种艺术（绘画）固有的抽象性法则在该艺术中经常是被有意识地运用着的，这和自然的法则也是大相径庭的，并且，不管在任何场合里——无论是艺术还是自然中——这种法则都会给人以内在的特殊满足。从根本上来说，同样的抽象性法则，肯定也存在于其他诸艺术中：雕刻与建筑[①]领域中的空间要素，音乐中音响要素，舞蹈中的运动要素，还有，文学领域里的语言要素，[②]还有我称为声响的其他要素，以及这些要素的外在及内在性质，都要求象绘画一样，进行分析与基本的综合整理。

根据上述提议，本书中附载许多说明图。（以附录形式）请

① 在建筑完全抹杀雕刻艺术的今天（尽管只是部分地），我依然需要指出，雕刻与建筑之间其基本要素具有同一性。

② 希望把这里所列出的各种艺术的基本要素的名称作为暂定的。尽管都是些惯用概念，实际上都是暧昧的东西。

对其仔细地加以分析。经过分析，你会发现，那一张张的图到末了就会形成一张综合性的说明图。

本来确实是基于直观体验之上的这种感觉上的主张，在开始时都得走这么一段使人迷惑的路。然而，此时如光凭感觉，往往会出现各种各样的脱轨现象。为了避免问题的产生，除借助严密的分析研究外，别无他法。只要按正确①方法行事，便可避免误入歧途。

艺术要素辞典将是这种有组织的研究所结出的果实，再进一步发展，将会出现一部《文典》。最后，将超越各种艺术的界限，归纳出一套涉及整个“艺术”的构成理论。②

活的语言字典是不会成为化石的。这是因为它总是不断被修改而变化着。一部分词汇死亡、消失了；另一部分新词汇又产生、登场了；或者是一部分的词汇越过困境，被吸收进来。然而，说怪也怪，艺术文典对许多人来说，至今似乎仍然是一种充满危险的东西。

平面：随着交替作用于点的力量的增加，以及这些力量各自运动方向的种种变化，再加上折线的各线段越来越长短不齐，产生的平面就越为复杂。这种复杂变化真是无穷无尽。（图39）

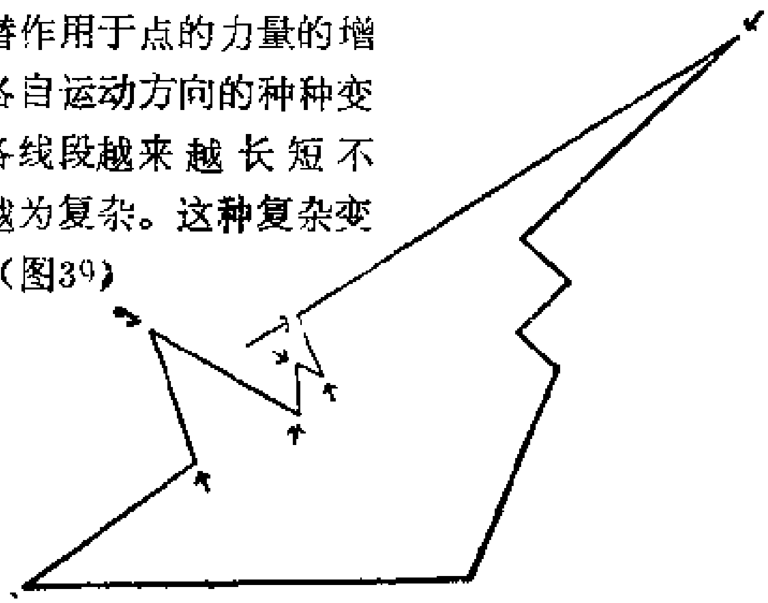


图39

---

① 这是说明直观与计算需并用的显著例子之一。

② 在《论艺术的精神》及1912年载于慕尼黑的彼佩鲁社发行的《青骑士》杂志上的拙文《论舞台结构》中已描绘出明晰的轮廓，请参阅。

之所以在这里论及这些，是为了究明折线与曲线间的差异。

以曲线为基础所产生的平面的形之变化也是多种多样的，这些多样性的东西虽然关系极为疏远，但决没有失去与圆的亲缘关系。因为曲线内藏有圆的紧张力。

有关曲线中若干可能的变化形式将进一步说明。

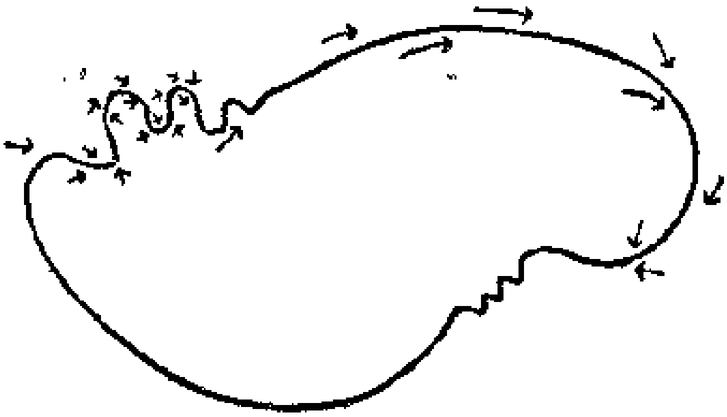


图40

Ⅱ 其2 波状曲线

复杂的曲线乃至波状曲线有：

1.由几何学性质的弧形成的曲线；

2.由任意曲线形成的曲线；

3.由上述两者的各种组合形成的曲线。

曲线的形态不外是上述三个种类，以下略举几例来证明这一规则。

几何学的波状曲线：

半径相等——正、负压力均匀交替，紧张和弛缓交替水平前进。（图41）

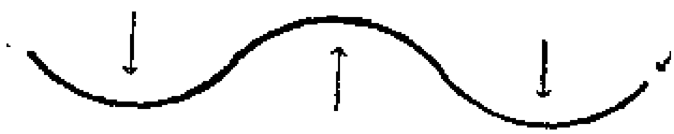


图41

任意的波状曲线：

上述波状曲线的水平伸展运动偏离时：

1.几何学的形态消失；

2.交替作用于它的正、负压力失去均匀，前者大大地压倒

后者。（图42）

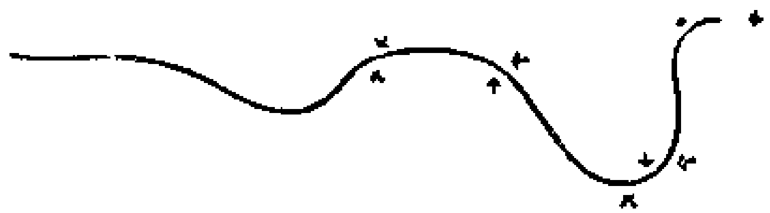


图42

任意的波状曲线：

上述的偏离显著增加。特别强烈的二力之间瓜葛相联。正压力达到最大程度。（图43）

任意的波状曲线：

前例的变化形：

1.偏向左方的顶点——回避负压力的激烈攻击：



图43

2.以粗线来强调顶点　　　　重音（图44）

任意的波状曲线：

向左作最初的上升，然后急转，大幅度向右上方飞舞，断然的紧张。在向左上方描圆的同时变弛缓。四个波浪被强大的力量统

一在由左下方往右上方的方向上①。(图45)

几何学的波状曲线：

与上述几何学的波状曲线(图41)成对照的是——只是一点一点地偏离



图44



图45 ↑



图46 →

左右的笔直上升。波浪的急速衰减提高了垂直的紧张程度。半径由下而上以比率是4，4，4，2，1而变化。(图46)

---

① “左”与“右”所具有的音响及各自方向固有的紧张将在后面的“基础平面”一章中详细叙述。

右与左之间效果的差别，只要看一看映在镜子里的书就可明白。把书倒置，就可看到上下间的效果的差别。

“映在镜上的像”与“倒置的书”在现在是不可思议之事，但对于构成理论来说，则具有重要意义。

效果：从上述例子可导出如下三种结果：

1.能动的正压力与被动的负压力间的组合；

2.方向所具有的音响的共用作用。在这二种音响的因素中，有时还加进；

3.线本身的重音。

重音：线的这种重音有强度逐渐增加或减少以及自由地增加或减少二种情况。这些只举简单的例子便可以了，无需详细说明。

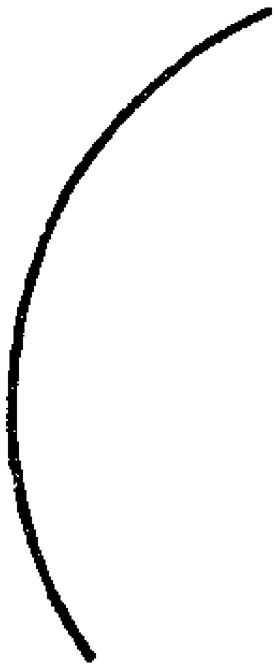


图47 上升的几何学的曲线



图48 重音均衡地减弱的几何学曲线，此种场合，上升的紧张程度增强

线与平面：线变粗，特别是短直线变粗，这与点的扩大具有类似的意义。因为在这里，对“点本身何时死亡，平面产生于哪个瞬间”这一疑问依然得不到正确的答案，而不得不遗留下来。正象谁也无法回答“河流到何处截止”、“海发源于何处”之类的问题一样。

尽管不明了，但界限确实存在着，对于线来说，一切都关系到比例的如何，这一点与点的情况是一样的——绝对性的东西受相对性的东西影响而成为不明了的和柔弱的声响，所谓“到界限为止”是指什么？对这一问题，与其在理论上作长篇累牍的论述，不如看一看实际情况更确切些。① “到界限为止”这种表现是有力的，是构成的强有力手段之一。（归根到底，是一个要素）



图49　附于任意的曲线上的无拘无束的重音

这一手段在构成结构的主要要素枯燥无味时，起了在诸要素间激起振动、使整个僵化的气氛明显缓和的作用。然而如果对其使用过度，便适得其反，成为累赘。不管怎样，在这里判断的依据依然只是感觉。

一般地说，区别线条与平面的普遍适用的方法是不存在的——这也许与绘画还处在停滞不前的状态或者说到目前为止它还不过处于萌芽状态的事实有关吧。因为一般人都不指明究竟哪种区别方法是为这种艺术的本质所制约的。②

外在界限：线带有特殊音响的因素存在于

4.线的外部轮廓

上述重点也部分地扮演这一角色。即把线的左右外廓断定为

① 本书收录的若干幅全页大说明图就是具体的例子。（请参照附图）

② “到界限为止的”手段自然远远地超越线和面的问题范围，也涉及绘画的全要素及其使用。譬如色彩，它对这手段是得心应手的，无数的可能性就是靠它自由的实现的，基础平面也是靠这种手段取得种种效果的，它和其他表现手段一起，被归入构成理论的规则或法则中。

两条独立的线。这一点虽然在理论上有其意义，但实际并无多大价值。

我们会发现，线的外在形态的问题也存在着和点类似的问题。

光滑的、犬牙般的、鸡皮疙瘩似的、带圆滑的等性质，肯定会唤醒观念中的某种触觉。因此，从纯制作的立场上来说，我的外廓是不可轻视的。在转化为触觉的组合种类中，线远远比点种类要多，譬如：带有平滑边缘的锯齿形线，犬牙形镶边的平滑曲线，带凹凸边缘的锯齿形线，带凹凸边缘的曲线等种种情况。这些性质全部适用于定型的三种线——直线、折线、曲线及其外廓的性质，这两方都不会因为是特殊的组合而受损伤。

Ⅲ组合后的线

第三种，也是最后一种基本线条，是上述两种线组合后产生的。因而，它

应当称之为组合后的线。它特有的性质，是由构成它的各部分性质所决定的。

1.当线的合成部分只限于几何学的线时，就属于按几何学性质组合的线条；

2.除几何学的线外，如再加上任意的线，那就成为混合组成的线；

3. 由任意的线合成时，它就是任意合成的线。

力：如果全然不考虑内在紧张所制约的性格上的差异，同时无视其成立过程，那么不管任何线，其根源点是相同的——即力。

构成：力加进所得到的材料时，材料就出现活力。并且，它以紧张的形态表现出来。紧张还是紧张，它使要素的内在性体现出来。要素是作为力作用于材料的结果而现实地产生的。线是这种形成的作用，不管何时，这种作用都要正确的、合乎法则的进行着，在合乎法则的使用的同时，也要求它简单明了。所以，所

谓构成，就是以紧张的形态正确而又合乎法则的构成包括了诸要素在内的生气勃勃的力。

归根结底，任何力都是从数量上看出其表现的，通常所说的数的表现指的就是它。这一点虽目前在艺术方面还未越出理论的领域，但却是不可忽视的。的确，目前我们还没有精确的测定方法，但迟早我们会越过空想的领域去发现它的。我想，从这种方法被发现之时起，构成也许会全部凭数字来标示吧。但在目前阶段，这种构成的"基本型"还只适用于比较单纯的基础复合形。要达到比这更复杂的，恐怕还要靠毅力去获得。只要有毅力，就可以在接触单纯的、基础的复合形的前提下，慢慢地向复杂的，从属性的复合形发展。总之，只有掌握了数学手段，我们今天所着手研究的精密构成理论才能完全实现。过去，虽然复杂的比率关系没有以数字来表现，但比较单纯的比率却早已获得数字表现了。建筑、音乐、文学的一部分领域，恐怕在数千年前已使用了。这个事实的确是存在的。（如在所罗门的神殿里）以单纯数的比率为基础进行工作，是极有魅力的，同时正符合艺术的现代倾向。但是，在达到这一阶段后，再进一步考虑更为复杂的数字比率，将更富有魅力，（或者也许是极有魅力的）同时，也将得到妥当运用。①

对数字表现所抱的关心，表现在两个方面——理论和实际。在第一个方面发挥较大作用的是合法则性；在第二个方面发挥作用的则是合目的性。在艺术创作中，法则从属于目的，凭借它，作品才能表现出最高品质——自然性。

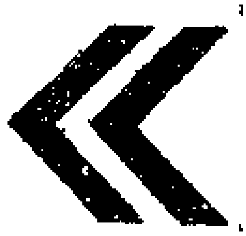
线的复合：前面，我们在对各种线进行分类的同时，分析了它们各自的性质。至于这众多线的各种用法，相互之间如何起作用、如何分化并纳入某一线的复合中，均是构成的问题，因而超越了本书的意图。不过，既然举例可以究明各种线条的本质，那

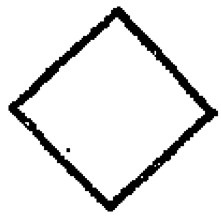
① 请参照《论艺术的精神性》，第130页。

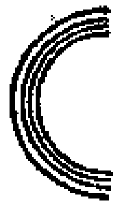
么有必要举若干能反映各自特征的有代表性的例子。这里再举几个合成线条的例子吧。为了避免面面俱到，我的例子主要暗示通往更复杂形态的道路。根据上述原则，可举下列例子。

表示单纯韵律的若干例子：


图50


图51


图52


图53

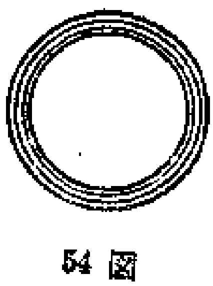


图54

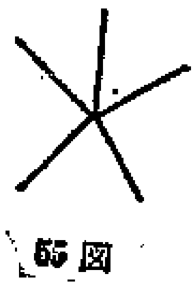


图55

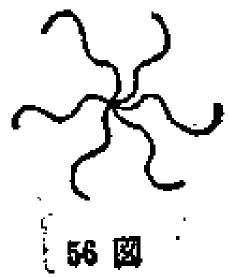


图56

图50　重量交替变换的同一直线的反复
图51　同一折线的反复
图52　同一折线的反复，构成对置，形成平面
图53　同心曲线的反复
图54　同心曲线的对峙，形成反复，形成数重的平面
图55　中心有节奏的，同一直线的反复
图56　中心有节奏的，同一曲线的反复

图57　伴随性的曲线形成带有重音的曲线反复

图58　同一曲线的对照性的反复

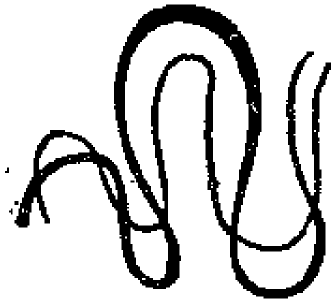


图57

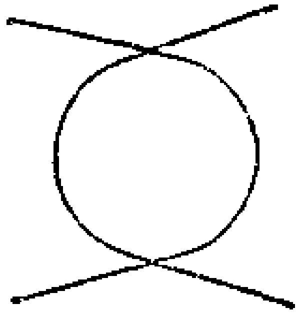


图58

反复：最简单的例子是同一直线间隔相等而正确的反复时——形成单纯的节奏——（图59）

间隔以同等比率增大（图60）

间隔不均等（图61）

等等。

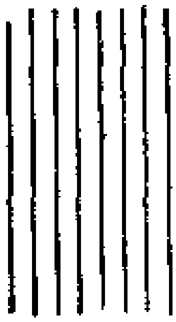


图59



图60

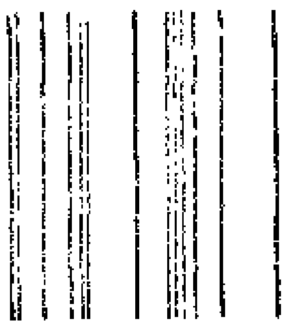


图61

第一类，首先表示的是以量的强化为目的的反复。如以音乐为例的话，那么，小提琴就是一例。一把小提琴的音，由许多小提琴的合奏而得到加强。

第二类，除了量的强化外，加上了质的伴音。在音乐中，此

类情况是在同样的拍子以相当长的间歇反复，或“钢琴”轻轻反复时发生的。不过此时乐曲会发生质的变化，①

第三类，是表示复杂的反复的例子，使用了更复杂的节奏。

可是，在折线的场合，（特别是一成为曲线时）还能进一步构成更为复杂的结构。

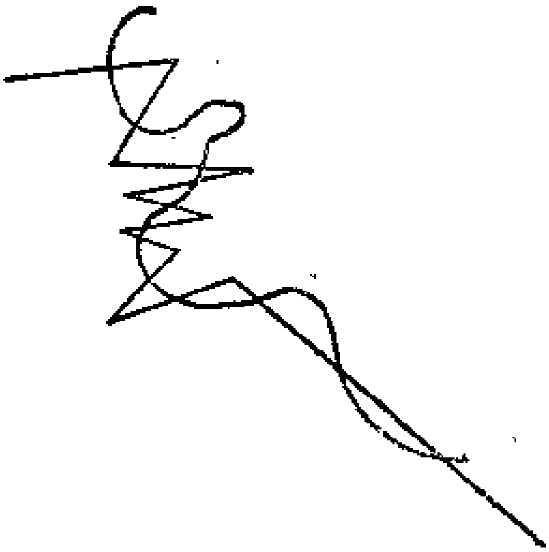


图62 折线和曲线的对照性并列。两者的性质获得强化的一个音响

图63、图64二例是量以及质的高腾。并隐藏着柔软天鹅绒般的光滑的性质，作为音响，它比起戏剧性更带有强烈的抒情音响。当处于对置地位时，这样的错开还是不充分的，因为对立还未达到尽情鸣响的程度。

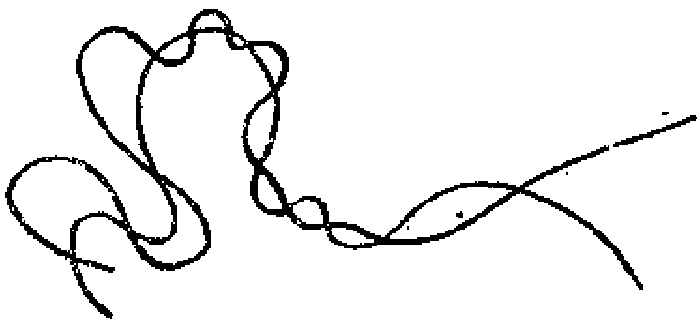


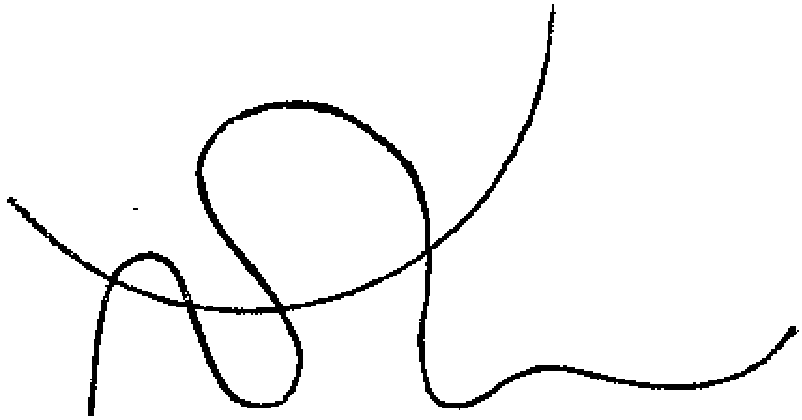
图63 二曲线的提携

这样——本来独立的——线的复合，都进一步从属于更大的复合体。这是当然的事。不过，此时这大复合体本身也不过是构成整个结构的一部分——这与我们的太阳系不过是整个宇宙的一点是相同的。

构成：因此，结构的普遍协调性也是有可能的，这大都是由

① 音的高度相同的其他乐器的反复，在音色上应视为质的反复。

相互极度对立的若干复合形构成的，这种对立，有时甚至带有不协调的性格，但是使用得当，它不但不会起消极作用，而且还会对整体的协调起积极作用，将作品的协调性提高到最高度。


图64

一般地说，线的场合比点的场合更多地承认时间要素——因为长度本身就已具有时间概念。另一方面，沿着直线行进与沿着曲线行进，即使它们的长度相等，但所花的时间却不同，而且，越是变化复杂的曲线，花的时间就越长，所以在线的场合里，时间的利用方法存在多种可能性。水平线和垂直线虽然长度一样，但在所消费的时间方面，内在倾向是不同的。而且，主要问题恐怕实际上是长度不同吧。不管怎样，它是在心理学上可以解释的事。因而，时间要素在纯粹只由线条组成的构成中是不可忽视的，在构成的理论上也必须加以严密的探讨。

其他诸艺术：与点一样，线也使用于绘画以外的其他艺术中。其特征也可以被非常正确的翻译为其他艺术特征。

所谓音乐性线条，这是人们所熟知的。①（参照图11）一般的乐器都具有线的性质，各种乐器固有的音的高度，可以用线的宽度来表示，小提琴、长笛、短笛等发出的音形成极细的线条。中提琴、单簧管则发出略粗的线条。再者，低音乐器中那幅度慢慢由窄变宽的线，也就是达到低音大提琴、铜喇叭的最低音的线。

不仅是宽度，而且在色调上，那给人以各种色彩感的线也可

① 我是从若干点有机的派生出来的。

以由各种乐器的各种音色来表现。

如果说，钢琴是点的东西，那么风琴可以说是典型的线的乐器。

在音乐方面，线准备了非常丰富的表现手段。持这一主张大概是允许的吧。与绘画中所表现的完全一样，线在这里也起到空间的和时间的作用。① 时间和空间在这两种艺术中如何相互联系，这是个值得探讨的问题。总之，这个问题的不同点已引起注意，也是一个人们很敏感的问题。

结果，时间对空间、空间对时间，两个概念就这样被极端地区别出来了。

从极弱到极强的音的强弱可以以线的锐度之增减乃至其浓淡来表现。拉弓的手劲与握铅笔的手劲完全一致，今天广泛流行的音乐上的图形表现——记谱法，不过是点和线的各种组合，这是特别有趣的，也是应当大书特书的。其时，分辨时间，全凭点的色（当然，只有白和黑，但它也成了对手段的限制）和钩符（线）的数。同样，音的高低也可以用线来测定。但在这种情况下，五条水平线是它的基础。极为复杂的音的现象，在识谱的人眼里（间接地通过耳朵）也成了类似明确的语言媒介等翻译手段的东西，也是最明了的概括和最简单易懂的东西。这对我们是个启发，这两个特点，对其他艺术也有极大的吸引力。绘画或舞蹈，各自都在寻求独特的“乐谱”，这是不难理解的，但这里也只有一条道路——只有通过对基本要素的分析和区分，才能最后获得独自的图形表现。②

---

① 测定音的高低，物理学采用使音的振动机械的投影于平面的特殊装置。这种装置也可以将乐声以精密的图表表示出来。类似的方法也用于色彩。因此，在今日，各种各样的重要事例，艺术学已经做到了将正确的翻译图形作为综合性方法的材料而加以利用。

② 绘画手段与其它诸艺术手段间的关系，其结果成为绘画手段与其他“世界”现象间的关系。对这一问题，这里只是笼统作个提示，特别是“翻译”及其可能

舞蹈：舞蹈时，整个肉体（新舞蹈甚至是一支支指头）描绘出具有极明确表现的线。"现代"舞的舞蹈家的舞台动作是以正确的线为基础的，他在自己的舞蹈动作造型中运用线作为本质要素（查卡洛夫）。不仅如此，舞蹈家的整个肉体，甚至是指尖或指甲尖都不时地构成一个一个的线的结构（巴鲁茨卡）。这也许是线的运用的新收获吧。然而事实上这并不是"现代"舞的新发明。暂且不提古典芭蕾舞，就是任何民族的民族舞蹈，也都是依其"发展"阶段，以线为基础进行的。

有关雕刻及建筑中线的作用和意义，这里不再论证了——因为空间构成的同时也是线的构成。

在艺术学研究中尤其重要的课题，大概是根据各民族或各时代的典型作品去分析体现在建筑中的线的变迁史，进而将这些作品翻译成纯图形。确定并证实（艺术学研究所归纳出的）它的图形公式和它所产生的时代的精神气氛间的关系，是从事这项工作的哲学基础，也是形这一研究的最后的一章。在今天，为了使建筑物突出的上层部分对大气空间的占领，而理论地和必然地只限于水平——垂直两线的应用。而且今天的建筑材料及技术水平也对它提供了相当大和相当确实的可能性。上述建筑原理，按我的话来说，——根据其所强调的是水平或垂直线——而称为寒—暖原理或暖—寒原理。在这一原理的指导下，最近又不断产生出许多重要作品。（德国的格罗皮斯，荷兰的奥托，法国的柯布西埃，俄国的墨鲁尼尤夫等的）

诗：曲线和直线的形式，可以表现出诗句韵律匀整和谐的结

性——通常是把各种现象用与其相适应的线的（"图形的"）形态或色彩（"绘画的"）形态来表现——对这些线及色彩表现需要细致研究。任何世界的任何现象，从原理上说，其内在本质都是可以表现的。这是无可置疑的。不论是暴风雨还是J·S·巴赫内心不安的宇宙表象，不管是拉斐尔还是牙痛等，无论是"高级"现象还是"低级"现象，无论是"高洁的"体验还是"低俗的"体验，都是可以表现的。唯一的危险就是只拘泥外形而忽视其内容。

构，其规律变化——韵律——也可以利用图形正确的表示出来。这样，除了按照韵律严密的分为韵脚以外，诗句被朗诵时，还出现一种音乐性——旋律性的线。这线不断变化，或是交替上升和下降，或是紧张和弛缓。这线原则上也是具有法则性的，这就是由于它与诗句的文艺内容紧密相联，从而使它的紧张和弛缓都具有了内容性。由偏离法则性而引起的变化的幅度是由朗诵者决定的。这与音乐中音的强度（强音和钢琴）变化程度完全由演奏者主观决定一样（可以补充说，有着最大的自由）。它的音乐性——旋律性的线之所以如此缺乏严密性，是因为这种缺乏对于所谓的"文艺性的"诗句来说，并不带来多大危险。但对抽象诗（日文译者注：绝对诗）来说，这种做法则充满危险。因为在那里，构成价值的音的高低之线是本质的和决定性的要素。为了这类诗，应设法搞出一种象在音乐的谱表中可以看到的那种以正确的高低音线来表现的谱表。抽象诗的限界及其可能性的问题是复杂的。之所以在此提出下述事项，就是考虑到抽象艺术比对象性艺术具有更严密的形态，就纯形态而言，在前者中它是本质性的，而在后者中，往往又是次要的。有关点的使用，也存在同样的差异。对此我已作了说明。正如前面所述，点是沉默的。

在与艺术邻接的领域——工学以及与它有密切关系的技术——里，线发挥越来越大的作用。（图65和图66）。

据我所知，巴黎的埃菲尔铁塔就是试图运用线的原理设计高层建筑的最初的重要尝试——在那里，线驱逐了平面。①

---

① 在技术上特殊的并且是极为重要的例子是，为了使用图表表示其数值，采用线。自动记录的线（如气象观测时也使用的）准确反映了力的增加乃至减少。使用这种图表，可将数字的使用减少到最低限度——因为线部分地代替了数字。那一刻一刻地记录下来的图表，看上去一目了然，就是外行的人也看得懂。（图67）

同样的方法——利用上升的线条来表示发展或瞬间状态——数年来也运用于静力学中。只不过这类记录图（图表）必须借助手工，而且是一项花时间的和极慎重、极周密的工作。这种方法也运用于其他各科学领域（如天文学中的"光度曲线"）中。

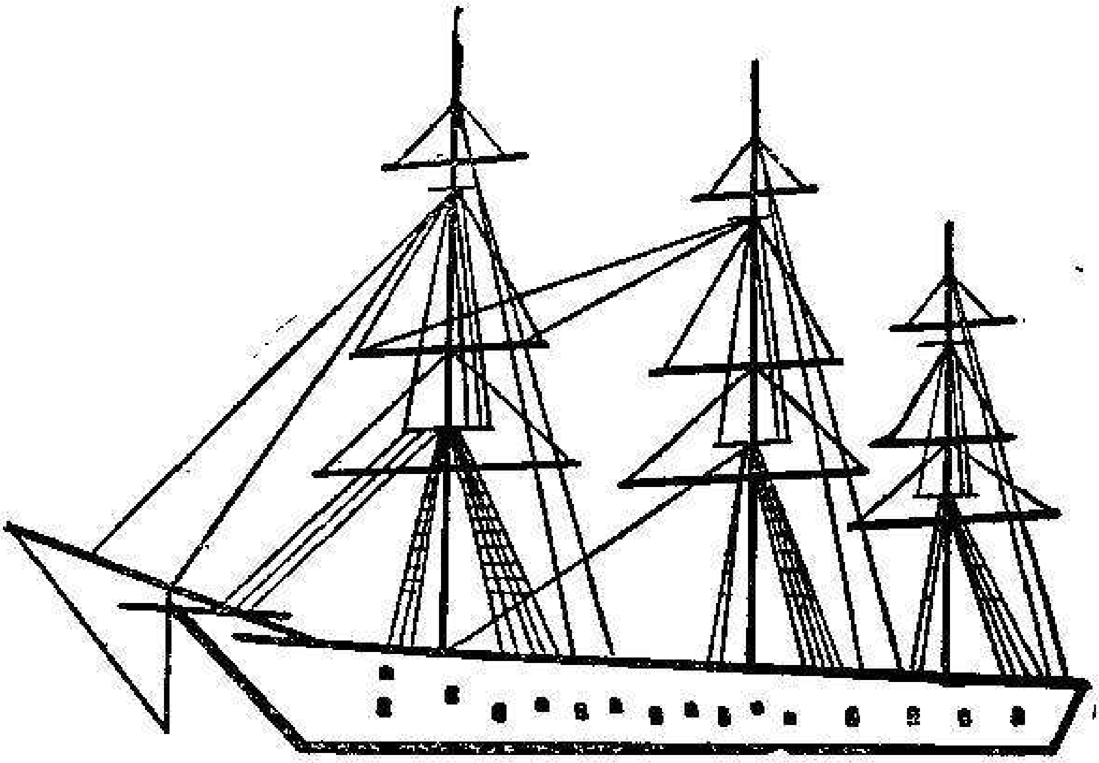


图65 帆船的图型，以运动为目的线组成的结构（船体和索具）

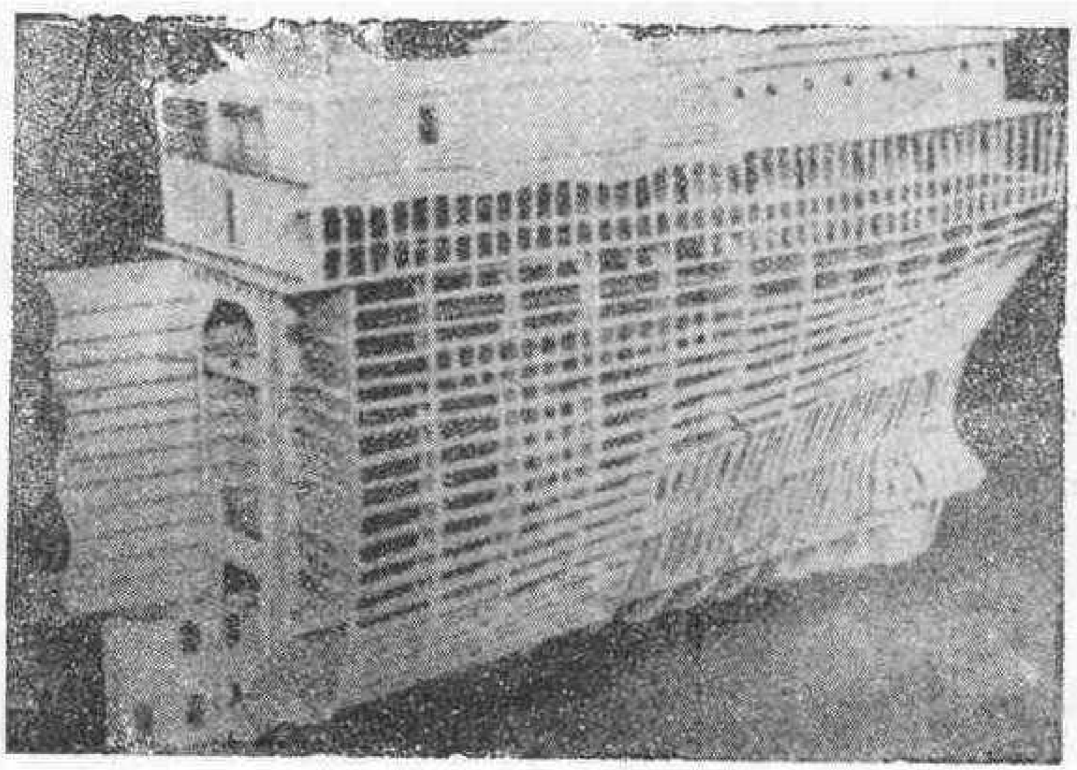


图66 货船的骨架

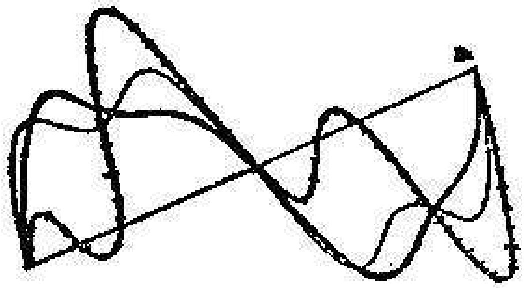


图67　电流的曲线变动

在这种线的构造中，接合部或螺钉就是点。这不是在平面上，而是在空间中由线和点组成的结构。①(图68)

构成主义：最近，"构成主义"的作品中有大半(特别是初期的形态)是空

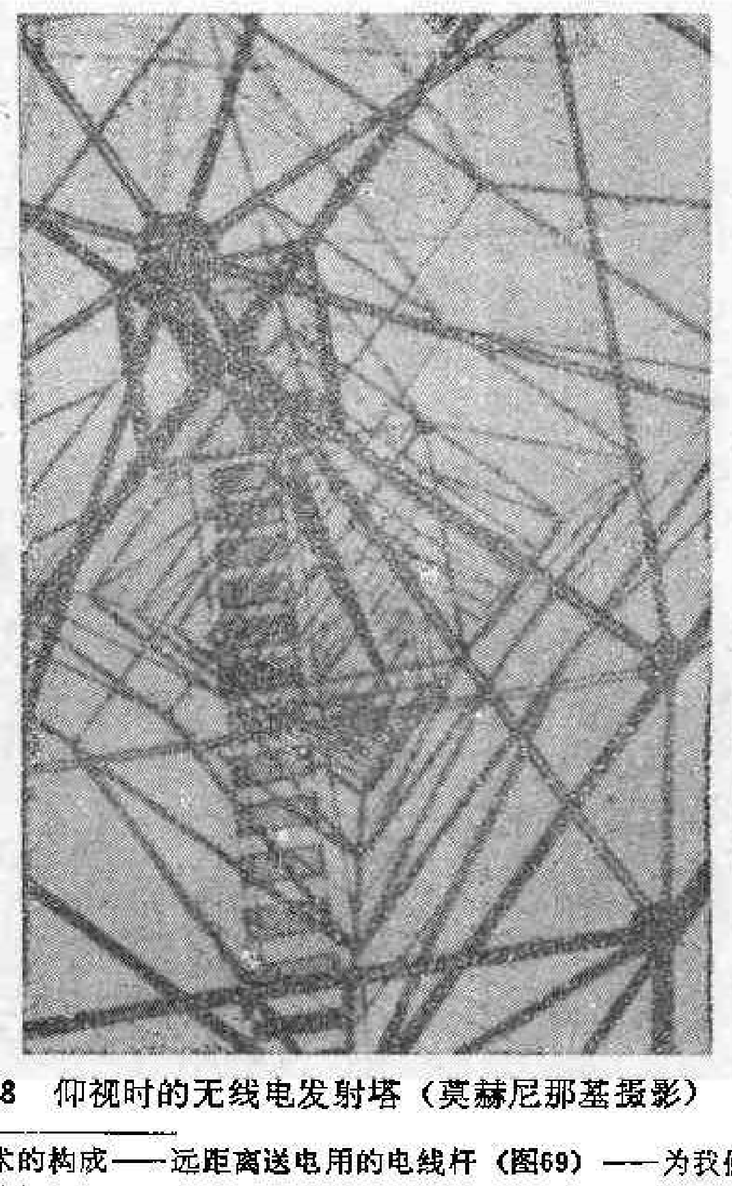


图68　仰视时的无线电发射塔(莫赫尼那基摄影)

① 特殊技术的构成——远距离送电用的电线杆(图69)——为我们提供了富有启发性的例子。这幅照片给人的印象是，它的确称得上"技术之林"。它和胶版印刷的椰子或枞树的"自然林"很相象。从电线杆的图形构造来看，它是只由图形上的两个基本要素——线和点组成的。

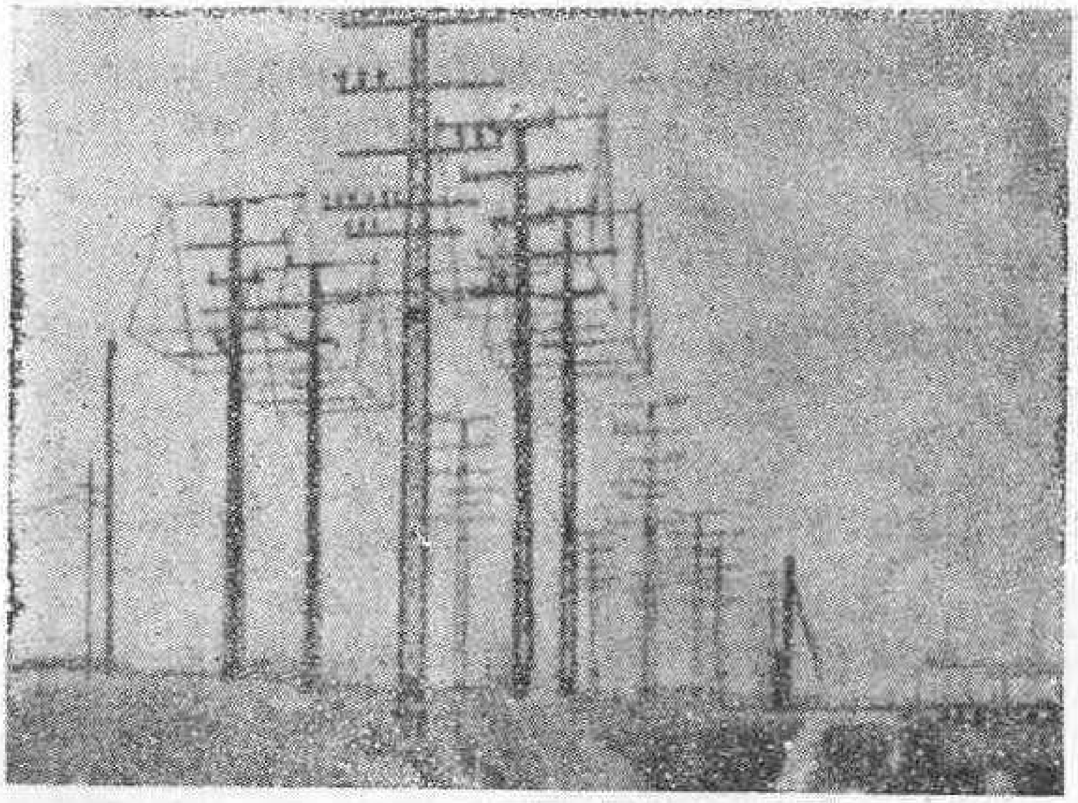


图69　林立的电线杆

间的"纯粹"的构成或抽象性构成，这种构成与实用似乎没有关系，这一方面使这些作品区别于工学技术，另一方面又使我们不得不将它们列入"纯粹"艺术的领域。在这类作品中，最引人注目的是大量的、突出的使用作为点的接合部所构成的线。（图70）

自然中也可以找到许许多多线的构造。要想完成线在自然中的使用这一值得特别研究的课题，只有依靠综合的自然研究者。就艺术家而言，重要的是观察独立于世界中的种种自然物是如何使用基本要素的。也就是说，观察哪些要素是关键，它具有什么性质，同时，它是怎样组合构成各种各样的形象的。在自然固有的构成法则中，有可能对艺术家开放的，不是外在的模仿。当然在这一点上承认自然法则或主要目的在于模仿的艺术家也不少。然而更重要的是有没有可能创造出与这一法则相对立的艺术所固有的法则。这对抽象艺术来说特别重要。在这一点上我们目前已发现了并列及对置的法则，如同在把线组成种种形态时所指出的

那样，这法则产生了两个原理——平行的原理和对立的原理。两大世界——艺术和自然——的法则虽然是这样各自独立存在的，但它们最终都将导致对贯穿整个宇宙结构法则的理解，同时也将明白艺术和自然分别而又共同地干预高度综合的秩序——外在性加内在性——这一事实。

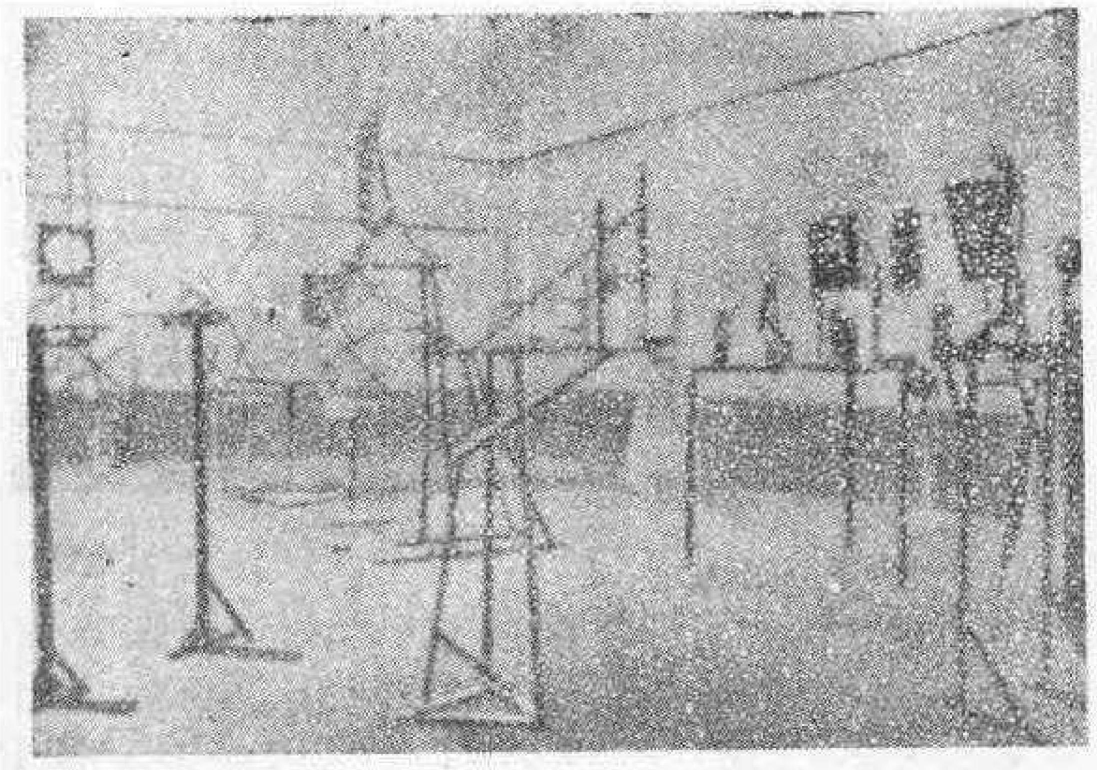


图70　1912年于莫斯科举办的构成主义展览会会场一角

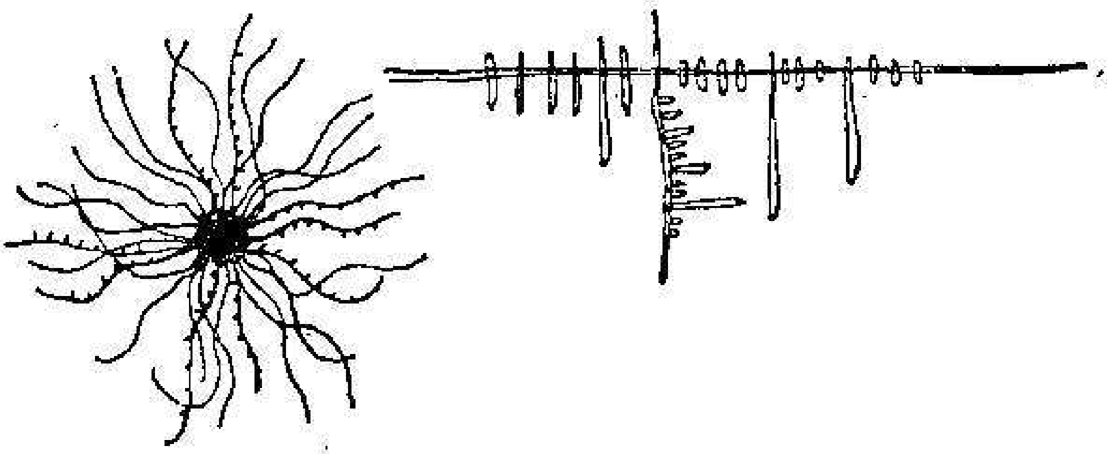


图71　“毛状晶子”“结晶核”

线的立场之所以如此鲜明，是因为迄今为止只有抽象艺术认识到艺术自身的权利和义务，从而早已无需用自然现象的外壳作为自己的支柱。也许有人会反驳道，这种外壳在“具象性”艺术中是为了内在目的而起作用的。这种反驳是无聊的。因为永远也不可能把某一世界的内在的东西完完全全地移入其他世界的外在的东西之内。

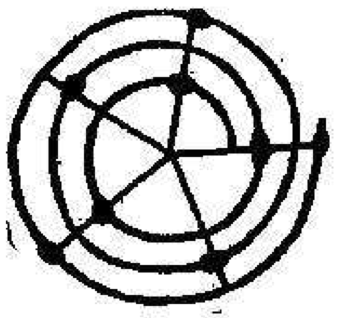


图72 表示叶子位置的图式
（表示新芽不断增加叶子时的位置）

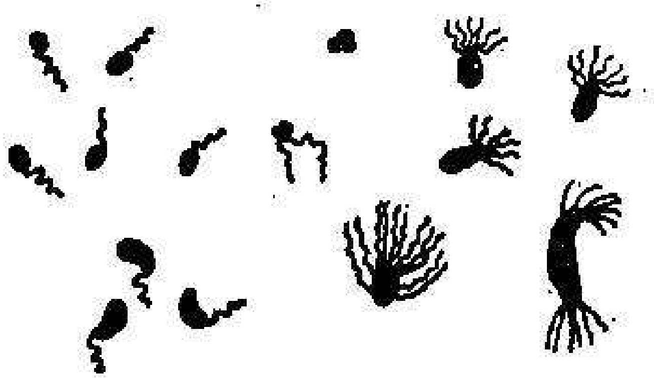


图73

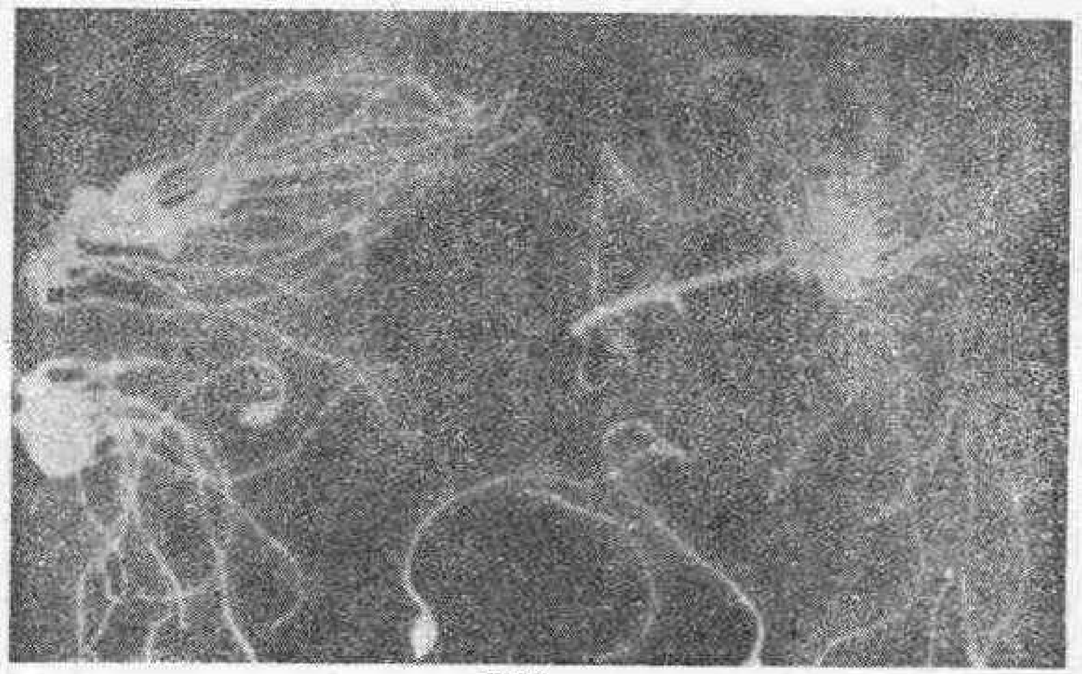


图74

线在自然中以数不清的形象表现出来。矿物的世界、植物的世界以及动物的世界到处可以找到它。结晶图式的构造（图71）正

是纯粹的线的造形。（如果以平面形态为例的话——水的结晶也是线）

植物种子生根（向下）、发芽、长出枝条（向上）①的整个生长过程就是点变为线的过程（图73）。但是，正如在叶的组织或针叶树的离心构成（图74）中所看到的那样，它朝着更复杂的线的集团迈进，并且很快发展成为曲线构成的独立构成体。

树枝有机的线条的分布，虽通常出自相同原理，但其结构却是各种各样的。（仅以树木为例，枞树和石竹，还有枣树和椰子树就不同。热带性蔓科植物以及与之不同的各种蛇状的植物中可以看到非常错综复杂的线条的复合）很多复合体表明，正确的几何形状会使人很自然的联想到如蜘蛛网之类的令人赞叹的杰作，而这类几何形构成竟出自动物之手。其它的则与此相反，属于“自由”性质一类，因而是由任意线构成的。在这种场合，这种构造略欠紧密性，严格地说，这算不上几何学构成。当然，也并不是说它完全缺乏紧密性和正确性，只是它以别的形成的罢了。（图76）同样，抽象绘画也存在两种构成形式。②

① 新芽周围叶子长出的情况，比用数学公式来表示——数字表现——更为准确。植物学也已经从螺线形图式来表示这种生长情况（图72）。有关前述的几何学螺线，请参照图37。

② 这几年来，绘画中的纯几何学构成开始受到艺术家们的重视。这有两个原因。其一是，尽管色彩从整个建筑目的来看，是处于从属位置的，但有如“突然”睡醒似的，建筑现在竟必然地，而且自然地要使用抽象性色彩。然而不知不觉地通过“水平——垂直”结构来完成上述准备的，却是“纯粹”绘画。其二是退回到基础性的阶段，而且，这种基础性的东西不仅从它本身中去寻找，也从其构造中去寻找。从自然趋势来看，这是必要的。绘画也被卷入这一潮流中。这一倾向，在艺术以外，在人的整个“新”意识中，也或多或少地在一切领域中得到承认。它作为从最初形式发展到复杂形式的过渡现象，不管时间长短，总会发生的。获得自律权的抽象艺术，这种场合也得顺从“自然法则”。正如自然曾是老老实实地从原生质或细胞开始，以十分缓慢的速度发展成为复杂的有机体一样，抽象艺术也肯定要前进的，抽象艺术今天已经形成原始的，或是看起来多少有点原始的艺术有机体。对于这个有机体今后如何发展，今天的艺术家只能推测出一个模糊的轮廓。这种有机体吸引了艺术家们，使他们跃跃欲试。另一方面，还使他们相信，凭自己的估计是可以预见将来的，这使他们安下心来从事这个事业，这是事实。我想在此顺便指出下列事项，就是：怀疑抽象艺术之将来的人，他的眼睛只盯着与进化了的脊椎动物相差很远的还处在进化阶段的两栖类，也就是说，不考虑创造的最终结果，老是看着“最初”。

这种亲缘关系，恐怕可以称为“同一性”。这是反映艺术法则和自然法则之间关系的重要例子之一。不过不能以几个类似的事例为基础，引出艺术与自然的差别不在于其根本法则，而在于受这一法则支配的材料之类的错误结论来。当然，两者之间在材料性质上的根本差别也是不可忽视的。因为事实上，如今已是人所周知的自然的最初要素——细胞，确实是不断运动着的，而绘画的最初要素——点，则不知运动，是静止不动的。

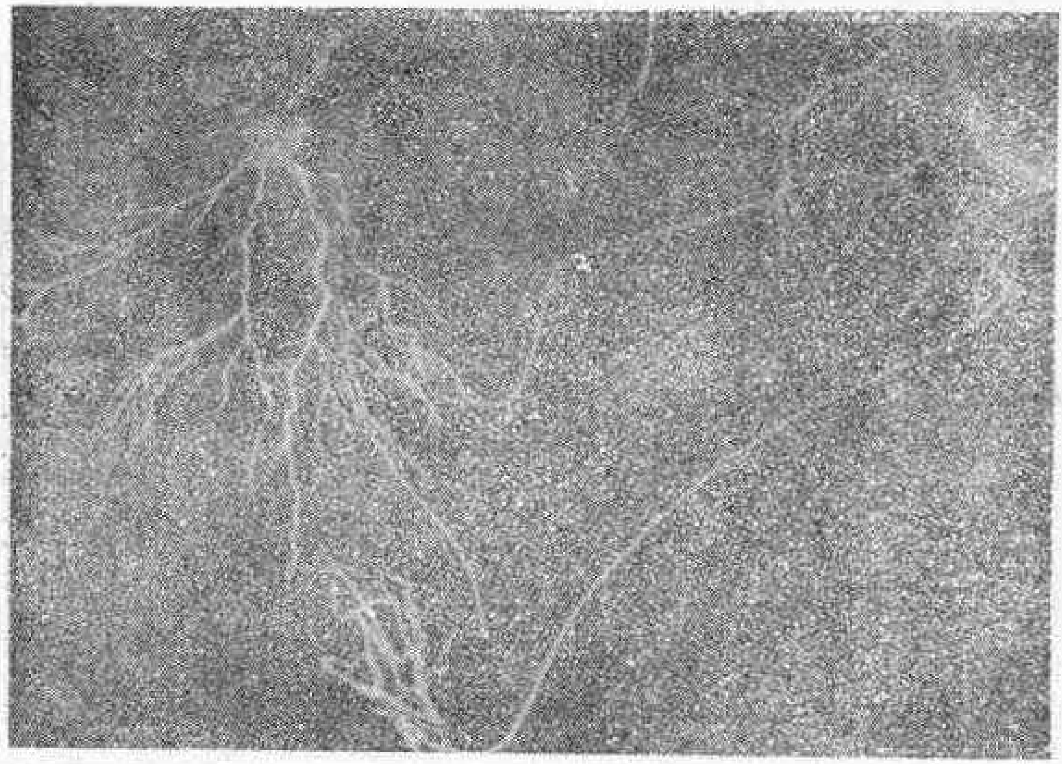


图75 闪电形成的线

主题的一贯结构：各种动物的骨骼，都遗留着各自进化的痕迹，甚至在这一进化的最高形态——人类中也存在着这种痕迹，它们都表现出各种各样的线的构成。那变化本身，丝毫没有令人期待的“美”，但其多样性却不时令人惊叹。其时，最令人惊奇的是从长颈鹿到蟾蜍、从人到鱼、从大象到鼹鼠的飞跃。那种飞跃都是围绕着一个主题的变化。同时，接近于无限的那种可能性也都出自于向心性构造这一原理。在那里，创造力严格地遵守排除离心

性的一定自然法则。不过这种自然法则对艺术来说，并非起决定性作用。通向离心方向的道路，在艺术中大为存在，并且也是敞开着的。

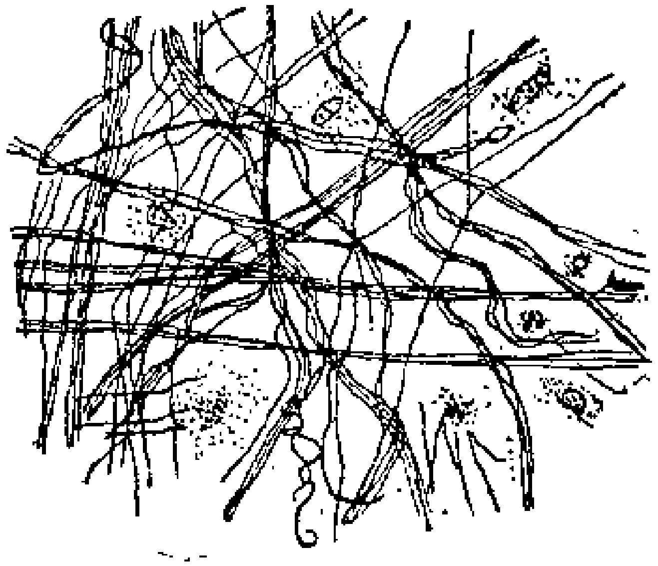


图76　老鼠编织的（粗略的）织物

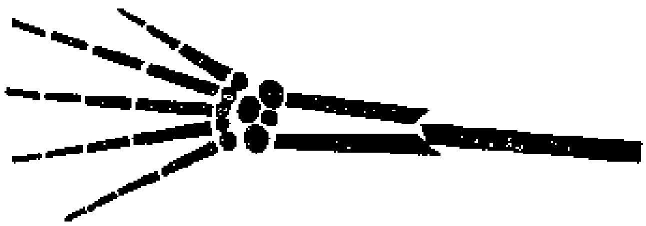


图77　反映脊椎动物末端部位的图式（向心结构的终点）

正如小枝条孕育于大树枝一样。手指头也是依照由中心向外缓慢发展的原理，由手掌生发出来的。（图77）在绘画中，线的位置是任意的，从外在上看，不从属于全体，对中心，也不必考虑其外在关系，因为绘画领域中，从属关系属于内在性的东西。在分析艺术与自然的关系时，决不可轻视这一简单的事实。① 根本的区别在于目的，或者——更确切地说——在于为了目的所采取的手段。因为目的只要是与人有关，无论在艺术方面或是在自然界，结果都应该是相同的。

总之，无论是艺术方面或是自然界，只看外壳就判断为胡挑的做法是不得当的。

关于手段，在与人有关的艺术和自然界中，都各自步不同的

① 这些极其重要的问题，也超越了本著作所要论述的范围，所以只稍微涉及，因为它们属于构成理论。这里只强调一下下列事项：即便创造领域不同，但要素是相同的，其不同在于它是在结构中最初出现的。这里所要列举的几个例子也请按这一原则去理解。

路子，即使目标是朝着同一点，但在通往目标的道路之间却相隔很大的距离。这种差别应牢牢记住。

版画：无论任何种类的线，为了能够如实的表现自己，都得探求为达到目的所必要的外界手段，这也是普通经济学之基础。按照这一原理，就是要立足于少花力气而能获得最大效果。

我在有关点的章节中已说过，“版画”材料所具有的各种性质，也大体上适用于由点派生出来的最初要素——线。就是说，当深深地雕刻线时，铜版画（特别是蚀刻术）的制作是容易的，而木版画的制作则需要慎重和煞费苦心的。石版画由于描绘在版面上，所以还算简单。

进而对上述三种技术的爱好程度作若干考察也是一件趣事。

其程序是：

1.木版画——最容易制作的是平面；

2.铜版画——在同样的意义上，最容易的是点，其次是线；

3.石版画——在这里，难易程度是按点、线、平面的顺序排列。

对于诸要素，以及适合于表现它们的各手法的艺术性关心的程度，大体也按这一顺序。

1.在很长一段时期内，这种关心只表现于利用笔来绘画上，这导致了对版画技术不太高的评价，（大体上是受蔑视的）可是突然间人们对那被遗忘了的版画，特别是德国的木版画又重新进行了评价。在一开始时，这种木版画只是被视为低级艺术，即在空余时间摆弄的艺术，但不久便慢慢被普及并取得成果，最后终于产生了德国版画这一特殊类型的艺术。除其他理由外，这一事实与当时引起强烈关心的平面——亦可以说是艺术的平面时代或平面艺术的时代——有内在的密切联系。这种在当时是绘画艺术的主要表现手段的平面，不久以后便支配了雕刻，以至于产生平面雕刻。在绘画中的这种趋向，几乎出现于与雕刻的这个发展阶段相同的阶段上，（约早三十年）尽管它当时不为人们所注意，

但是它在波及建筑领域时所反映出来的前兆，在今天看来仍是明显的。前面提到的建筑艺术的那种“突然”觉醒，实际上由来于它。①

体现于绘画中的线：自不用说，绘画不得不重新采用其主要手段——线。这是表现手段的正常发展，是以缓慢向前展开的形式产生的（并且今后还将产生），但这在当初却被解释为一种革命，至今许多理论家依然如此认为。尤其对于绘画中使用的抽象的线，这些理论家们只是在承认抽象艺术的存在这一前提下，才对版画中线的使用作了善意的评价。可是一到绘画中使用线的阶段时，由于它与绘画的本性（自然）产生矛盾，就被认为是不可容许的。这种情况也是反映出概念混乱的再合适不过的例子。就是说，容易相互区别的东西以及当然应当是相互分离的东西（艺术概念与自然概念）被混淆了，有时甚至被颠倒了过来或是把同种的东西（这种场合指绘画和版画）细心地隔离开。至于线，在此则被断定为不能使用于“绘画的”意图的“版画性”要素。其实根本找不出“版画”和“绘画”的本质上差别。对此，上述的理论家们也是无能为力的。

2.在现在的各种技术中，只有铜版画法能刻出牢牢锲入材料中的线，特别是能够最确切地刻画出非常细的线。这是这一技术被重新从陈旧的各件盒中取出的缘故。同时，开始出现了追求基本形态的倾向。其结果是导致无条件地追求最细的线。因为从概念上说那种线在众多的线中是表示绝对音响的。

与此相同的是一种追求原始性的倾向，这种倾向进而引出别的倾向——把整个形态分为两半，省略一半，另一半则不加修饰地使用。②特别是在铜版画技术中，由于使用色彩将会遇到种种

① 这是绘画给其他艺术带来的有益影响的一例。如果深入分析的话，一定会导致在艺术发展史上令人惊奇的发现。

② 完全排除色彩，或者在克比斯姆的许多作品中表现的那样，把色彩的音响限制到最低限度。

困难，所以只限于纯“图形”形态，说自然它也自然，铜版画法采用特殊的黑——白二色的技术也是由此而来的。

3.石版画技术：石版画法——在一系列版画技术中，是最新发明的——在处理上是具有最高自由和弹性的。

制作起来特别迅速的点，与版画几乎完好无损地保留下来的点一样，完全符合“现代精神”。点、线、面、黑——白颜色，还有色彩多样的作品——这一切都极简单地、毫不费劲地被创作出来。由于创造石版画有着极高的自由程度；无论使用何种工具，都能简单着色，并且修改几乎是不受限制的——尤其是可以消除刻错的地方，这一点在木版画技术和铜版画技术中都是办不到的——并且，即使不事先制定方案（如习作），也能从这些点开始轻而易举地从事创作。可以说，它不仅高度适应了今天外在的需要，而且也适应内在的需要。

在彻底的探讨基本要素时，虽稍脱离了本书的第一目的，但由于发现了点所具有的特殊性质，结果只得将它究明。关于这一点，石版画技术为我们提供了丰富的手段。①

点是——静止。线——产生于运动，表示内在活动的紧张。这二要素——其交错与并列，创造了语言难以表达的独特的“语言”。消除这种语言的内在音响的含糊，排除一切“混杂物”，这给绘画表现以最高的简洁和最高的正确性。只有纯粹的形态，才能充分表现充满生命力的内容。

① 我想进一步解释一下有关三种技术在各自具有的社会价值的同时，也与社会形态有联系一事。铜版画技术确实具有贵族性格，复印效果亦受印数限制，并且印刷出来的作品都各有差异，因而复印出来的图都各有独特之处。与此相比，木版画则不受印数限制，从价值上来看，复印出来的作品没有多大的差异。只是套色印刷时其印刷方法有点麻烦。而石版画技术依靠纯机械的方法，以异常快的速度（而且几乎可以无限制地）复印，同时，多种色彩重复印刷次数越多，就越接近真迹。总之，成了在某种程度上可以代替亲笔画的复印。这反映了石版画技术的平民性格。

五　基础平面

概念：基础平面是容纳作品内容的物质平面。

公式性的基础平面为两条水平线和两条垂直线所限定，这样的划分就使它独立于周围的空间。

一组线：由于已经详细论述了水平线及垂直线的性质，所以基础平面具有的基本特点也就自然清楚了。就是说，以寒冷感的静态为特征的两个要素加上以暖和感的静态为特征的两个要素时，产生了以静为基调的两个双重和音。这就规定了基础平面的静的＝客观的音响。

在上述两组中，当其中一组处于优势时，即基础平面的宽度大于高度或高度大于宽度时，寒冷感或暖和感将因此而强烈地反映在客观的音响上。这样，各个要素从一开始就被吸收入冷的气氛或者是暖的气氛中。并且，这种状态在过后无论加上多少对立的要素，也不会完全被排除——这是绝对不能忘记的事实，在这里无需再赘述。这些事实在结构中将会提供许多可能性。譬如，寒冷感的一方在较强的基础平面（宽幅型）上与显示向上活动的紧张形态重迭时，那种紧张便逐渐“变得带戏剧性”。因为其时制止力起强大作用。不过，那种制止作用一超过限制就会引起一种不愉快的感觉，确切地说，是一种难于忍受的感觉。

正方形：在公式性的基础平面中，最客观的形态，是形成轮廓的两组线在音响方面各自具有相同的力的——正方形。在这里，寒冷感和暖和感保持着相对均衡。

最客观的基础平面与蕴藏着最高客观性的唯一要素的组合，产生出死一般的冰冷感——可以看成是死的象征。说现在已有可能提供这样几个例子，并非没有道理。

但是，“只能相对地看待这种完全”客观的要素与“完全”客观的基础平面之间的这种“完全”客观的组合。绝对的客观性

之类的东西是找不到的。

基础平面的性质：并且，这不但与各个要素的性质的不同有关系，也与基础平面本身的性质有直接关系。因而，它是十分重要的。当然，它与艺术家本身的能力没关系，因为这是另一回事情。

不过，另一方面，这一事实也是结构形式丰富多样的源泉——是为了达到目的的手段。

各种音响：由两条水平线和两条垂直线构成的公式性基础平面拥有四条边。并且这四条边各自越过暖和感或寒冷感的静态界限而发出各自固有的音响。因此，无论取出四条边的任何一条，都会在暖和感的静态或寒冷感的静态音响里，加上确实而有机地连结于线＝边的位置的第二音响。

两条水平线的位置在上和下，两条垂直线的位置在左和右。

上、下：任何生物都存在着“上”“下”关系，并且是不可任意改变的。这也完全适用于它本身是一个生物的基础平面。这一部分可以以联想作用来说明，还可以将它解释为是将自己的观察结果转化为基础平面。不过应该无条件地得到承认的事实是，上下关系有着深厚的根基，即生物性的根基。这种说法也许使并非艺术家的外行人感到奇怪。但如果是艺术家，谁都会——既然还没意识到——感受到尚未涉足于其中的基础平面的“气息”。同时他——在多少有所意识后——会认识到对它应负有的责任，轻率地对待它或伤害它不外是一种残杀行为。我认为这样说是合乎事实的。艺术家要使它“受胎”，同时也要懂得基础平面是如何顺从地、“欢欢喜喜地”接受建立合适的秩序所需要的诸要素的。尽管是一个古老的生命体，经妥善地加工处理后，就会转化为一个生气勃勃的新的有机体。这时，它已不是古老的了，而是开始显示出进化的有机体所具有的一切特点。

上：“上”是“稀薄”的观念，一种轻松或解放的感觉，也是一种能进而唤起自由的感觉。相互联系的这三个特点，每一个

都多少带点不同的音色，但又能共鸣。

“稀薄”感与密度相统一。所以越接近基础平面的上边，就越显得一个个微小的平面宛如被进一步分化。

“轻松”更进一步提高了这种内在特征——即，一个个微小的平面不仅变得更加零散，甚至失去其重量，而且也失去了承受重量的力。结果，只要在基础平面上方稍加一点重的形态，对它们来说都是一种沉重的负担。因为重量的音符发出了更强的音。

“自由”造成了容易“运动”①的印象，即，紧张使这一部分更容易带动，或“上升”或“下降”。任何一方的紧张都变得明显。抑制作用减少到最低限度。

下：“下”的作用则完全相反。它会唤起稠密感、重量感和束缚感。

越接近基础平面的下端，稠密感就愈强，一个个微小的平面逐渐相互接近。并且依其不同程度，轻松地承受着相当大而重的形态。另一方面，这些形态会失去重量，使重量的音符减低其声响。“上升”变得困难——形态显得似乎想极力脱身，同时似乎又听到摩擦声，形成向上的努力不能如愿，往下“落”亦不可能的局面。“运动”的自由渐渐受到限制。抑制作用达到最大限度。

上端的水平线和下端的水平线成为一体，形成带有最严重性对立的二重和音。但是，这些水平线所具有的上述特点为了“获得引人注目”的效果，也可以进一步强化，也就是说，当在下方配上比较重感的形态，而在上方配上较轻形态时，压力，即作用于上、下两方向的紧张，就理所当然明显增大。

相反，使上述特征部分地保持平衡，横竖有时也会产生被削弱的情况——并且是采用与刚才相反手段时（也就是在上方配上

① “运动”或“上升”、“落下”等概念取自物质世界。可以这样认为，反映在绘画的基础平面上的这些概念是依基础平面的紧张而变化的，在诸要素中起紧张作用的有种种形态。

较重形态，在下方配上较轻的形态。或者与此相同的情况发生了紧张方向时，这些紧张可以由上往下，或由下往上地改变其方向。）也可以实现相对平衡。

上述种种可能性，可以以下述公式来表示。

第一种场合——“达到更引人注目的效果”

上	基础平面的重量	2
	形态的重量	2／4

4：8的比率

下	基础平面的重量	4
	形态的重量	4／8

第二种场合——“获得均衡”

上	基础平面的重量	2
	形态的重量	4／6

6：6的比率

下	基础平面的重量	4
	形态的重量	2／6

虽然主观上想尽量准确地实现上述测定，但可以想象，随着时间的推移，实际将会出现种种可能性。并且，如事实果真如此，那么无论如何，我上述的那笼统的公式都要加以修正，从而使“均衡”的相对性明确起来。不过，我们所能自由使用的测定手段，目前还是十分原始的。例如，现在我们几乎无法用正确的数字来表示肉眼几乎看不出来的点的重量。这里的“重量”概念，与物质的重量概念并非一致。如果用普通语言表示，可以根据内在力的表现，称之为内在紧张的表现。

左与右：两根垂直分割线的位置在左、右。它们的紧张的内在音响受暖和的静态制约。浮现于我们脑海的那种紧张，类似上升性的东西。

因而，各自带有不同音色的两个冷的静要素中加上那即使从原理上来说也不可能相同的两个暖和要素。

这里立即会出现一个疑问，就是：对于基础平面来说，究竟

哪边是右边，哪边是左边。按照常识，我们左侧相对的边，应该是基础平面的右边。而其左边则是其相反方向——这和其它任何生物是一样的。如果实际上是这样的话，我们就能轻而易举地将人的种种特点原原本本移植于基础来考虑。同时，也可以因此而对当前的问题——基础平面的左右两边下定义。大多数人右手更为发达，从这一意义上说是更自由的一侧。相反，左侧较迟钝，而且缺乏自由性。

然而，基础平面的左右两侧情况却与此完全相反。

左：基础平面的“左”是稀薄的观念，而且带有轻松或解放的感觉，进而会唤醒自由感觉，因而与所述的有关“上”的性格完全一致。它们之间的主要差别只表现于它们性质的程度上的差别。“上”的“稀薄”，无条件地反映了这种稀薄的更高程度。“左”虽更多地包含有稠密的要素，但远不如“下”多。在“轻松”这点上，“左”也比“上”差。不过在重量上“左”要比“下”来得轻。在解放感方面，感觉也相同，在“自由”方面，“左”比“上”更受到束缚。

特别重要的是这三个特质的程度，就是“左”本身也会发生变化。即，从中央向上，其程度提高，越往下声响就越小。这时，“左”可以说是被“上”和“下”栓住的，这就赋予由“左边”和“上边”及“下边”所构成的两个角以特别的意义。基于这些事实，就能容易地试与别的人再作比较——随着由下向上逐渐升高，逐渐增加解放感，而右边更明显。

所以，上面这样的比较，大体上是一种生物性的比较。事实上，认为基础平面是上述那样的东西，并相应地加以处理，这是必要的，这种假定也是可行的。但是在创作中基础平面的存在完全与艺术家有关系，由于还没离开他的手，所以摆在他面前的基础平面，应理解为一种镜像吧。不过它们又有不同之处，这就是镜像的左侧在基础平面中则变为右侧。我上述的观点之所以不得不归结为一种假设，其道理也就在这里，即因为，这里所讨论的

基础平面，不是作为完成了的作品的一部分的基础平面，而不过是作为容纳作品于其中的基础平面。①

右：与基础平面内的"左"类似于"上"一样，"右"在某种程度是"下"的继续——虽然其持续程度逐渐减弱，在这里稠密度、重量和束缚的程度减少了，但它所具有的紧张与"左"承受的阻力相比较，却更大、更顽固和更激烈。

与"左"的情况相同，这种阻力可分为二部分——即：从中间向下逐渐增大和随着上升力量逐渐减弱两种。对所产生的两个角——右上角和右下角——的影响，可以确认与"左"的场合的情况一样。

文学性：左右两边还带有特殊的感情。这种感情可以从两边所具有的上述诸特点得到说明。不过，这种感情带有一种"文学"味道。这一点又一次反映了诸艺术间很深的亲缘关系，同时也使人们预感到整个艺术的——归根到底，整个精神领域的深处，存在着共同的根源。尽管结构是多种多样的，但这种感情只产生于两种运动——即仅仅是人类所允许的那两种运动的可能性。

远方：接近"左"——出来寻求自由——是朝着远方的运动。人远离自已的故居。他从沉重的压在自已头上的象石头一样难以忍受的气氛中解放出来，深深地吸了口新鲜空气，然后又为了"冒险"而出发了。紧张朝向左方的形态，从这个意义而言，具有"冒险要素"，与此同时，这形态的"运动"逐渐增加了其强度和速度。

接近"右"——去寻求束缚——是回家的运动。这种运动伴随着一种疲劳，但目的是为了休息。越接近"右边"，运动就越

---

① 很明白，这种看法今后将直接影响已完成了的作品。并且恐怕它不仅针对艺术家本身，在某种程度，它还包括他考虑在内的客观观众，譬如，二个艺术家也站在客观观众的立场上对待其他艺术家的作品。但是，这种看法——面向我，右侧就是"右"——的产生，恐怕是由于在实际中不可能对作品完全采取客观态度或完全排除主观性的原故。

失去生气，变得缓慢——同时，接近右方的形态的紧张程度慢慢减弱，运动的可能性也慢慢被限制。

“上”和“下”如果需要与此相符的“文学性”语言来表现的话，人们立刻会联想到天与地的关系吧。

这样，基础平面的四条边可以以下列形式来表现：

	顺序	紧张	“文学”比喻
1	上	向着	天上
2	左	目标	远方
3	右	目标	家
4	下	向	地上

它们的关系如按字面解释，恐怕很难理解。更不能使人相信这些关系也是决定构成观念的东西。列出上述关系，目的在于分析性地记述基础平面所具有的种种内在紧张，并使人记住这种紧张。为了将来的构成理论，它必须作为重要的构成要素而受到应有的评价。尽管如此重要，但据我所知，它从来没有以一种明显的形态而受到人们的注意。在此我想指出的是，平面的这些有机特点也完全适用于空间。只是在这种情况下，存在于人们面前的空间的概念与存在于人们周围的空间的概念——尽管两者有内在的亲缘关系——仍然有若干不同吧。这些问题足以另列一章加以叙述。

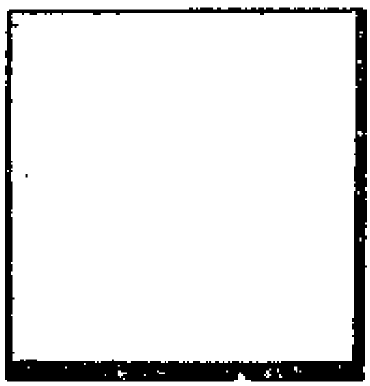


图78　正方形四条边具有的阻力的比较

不管怎样，在接近划分基础平面的四条边的任何一条时，都可以感到将完整的基础平面明确地从包围着它的世界中区别出来时所遇到的某种阻力。正因为如此，形态越接近边缘，就越受到特别的影响。这在构成中具有特别重要的意义。各条边的力只是依其阻力大小而相互区别罢了。这可以用图形(如图78)来表示。

或将各自的阻力翻译为紧张的形态，在转位的角上也可以看到这些图形表现。

本章的开头说过，正方形是基础平面的“最客观的”形态。但经过后来的分析，我们会发现，正方形的客观性应该说是相对的，而且在这里也不可能找到“绝对性东西”。换言之，表示完全“静止”的只有点，而且只限于孤立存在的场合。水平线或垂直线只有在被单独采用时才能表现出来。它可以说是带有色彩的静止。也就是说，由于暖和感或寒冷感可以用色彩来体现。所以，正方形也不能称为无色的形态。①

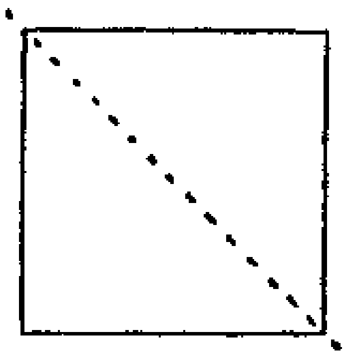


图79　正方形的外在表现，四个角都是90°

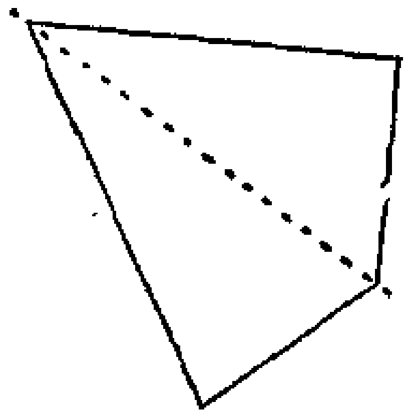


图80　正方形的内在表现如角分别是60°、80°、90°、130°

静止：在平面形态中，最接近不带色彩的静止的是圆。因为圆是经常均等地发挥作用的两股力的合成，它不知道角所特有的强制性。因此，位于圆中心的点，在和其他形态组合的所有的点中是最静止的。

前面已经论述过了，从原理上来看，基础平面上承受要素的可能性，有两种典型的场合。

1.要素以较强的物质性据于基础平面之上。此时的要素起特

① 正方形和红之间的亲缘关系以极为明了的形式——正方形⇄红来表示，也并非没有道理。

别强调基础平面音响的作用。

2.要素与基础平面的结合不甚紧密。可以说，此时基础平面完全不产生共鸣，声响完全消失，要素在空间中，而且是在一个没有严密界限（特别是深度这一点）的空间中如同“浮动”似的。

以上叙述了有关的两种场合。这种论述在未来属于省略及构成的理论。尤其是第二种场合——基础平面的“破坏”——只有在考虑了各个要素的内在性质后，才能明确地加以说明。也就是基础平面向前（向观众）扩展或向后，即向纵深（远离观众）延伸，取决于形态要素的后退或前进。所以，基础平面宛如手风琴，被拉向前后两个方向。充分具有这种力的是色彩要素。①

在正方形的基础平面上划上一条对角线，这对角线便与水平线交叉成45°角。当正方形的基础平面变为正方形以外的直角形时，上述角度便大于45°或小于它。这对对角线便逐渐接近垂直线或水平线。因此可以将对角线解释为一种紧张测定线。（图81）

这样“就使具象性”绘画大都带上纯自然主义色彩，其内在紧张大体上是没边缘的所谓纵长型（P）和横长型（下）。早在美术学校时代，课堂上教的就是，纵长型用于人物画，横长型用

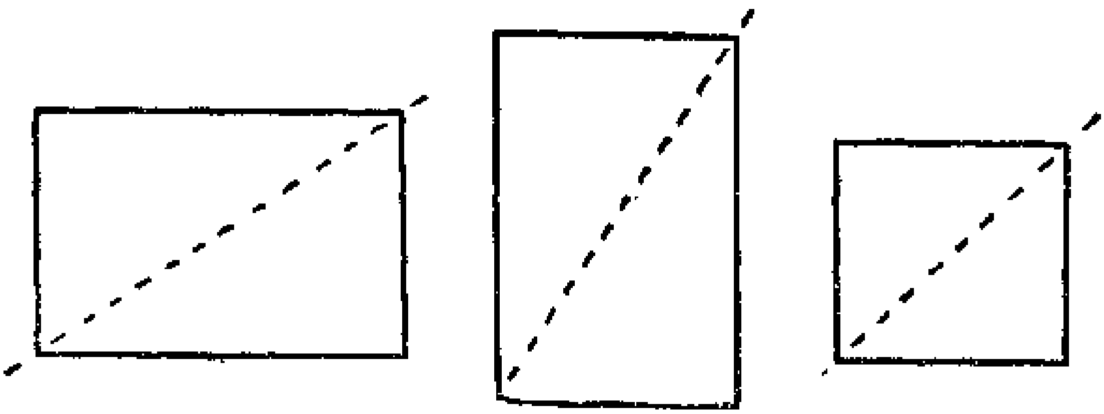


图81 三种对角轴线

① 请参照《论艺术的精神》一书。

于风景画。① 如果说这种称呼流行于巴黎的话，可能后来它又从巴黎传到德国。

抽象艺术：对角线乃至紧张测定线，偏离垂直的线或偏离水平的线，尽管它们的偏离是极小的，但是在以构成为基础的艺术，尤其是抽象艺术中，是极其重要的。基础平面上的各个形态所具有的所有紧张，都会随着这种偏离依次产生方向上的变化，而且每次都带有不同的音色，这是不言而喻的。另一方面，以“上”为例，形态的复合也是朝上方密集或者是分布成纵长形的。所以，平面类型的选择一旦不适当，在想象中是很好的秩序就有可能变得杂乱无章。当然，我在这里所说的“秩序”，不仅是指明确的测定和配置全要素的数学性“和谐结构”，也包括依照对立原理形成的结构。例如，上升的要素，由于横长型，由于被带入有抑制作用的环境中，也“产生引人注目的效果”。可是，这些东西只能作为构成理论的指标在这里提一提而已。

其他紧张：两条对角线的交叉点决定基础平面的中心。穿过中心的水平线和同样的通过这个中心的垂直线把基础平面分割为各自带有特殊相貌的四个基本部分。这四个部分都是分散的，“处于等价关系的”中心里，通过其顶角相互接触，紧张均朝着对角线的方向放射。（图82）

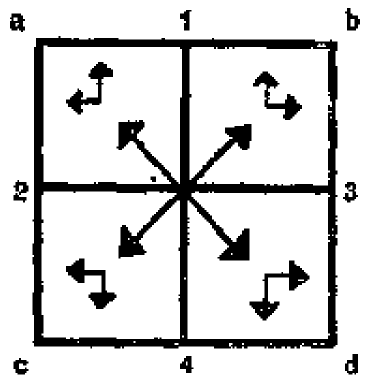


图82　从中心出发的四种紧张

各种对立：在上图中，1、2、3、4是表示各条边的阻力大小的数值，a、b、c、d是表示四个基本部分的记号。根据上述图形，可得出下列结论。即，

a部分的紧张　在1、2中是最弱的部分，

① 当然，裸体画中也需要纵长型，特别是长的尺寸。

d部分的紧张　在3、4中是最大的阻力。

而且，a部分和d部分处于最严重的对立状态。

b部分的紧张　在1、3中是被“上”缓和了的阻力。

c部分的紧张　在2、4中是被“下”缓和了的阻力。

因而，b部分和c部分处于缓和了的稳键对立关系中，使人领悟到它们相互之间是亲缘关系。



图83　重量的分配

将平面各边所具有的阻力同以上的结果组合时，便形成一幅表示重量比的图形。（图83）

以上两事项的综合，是极为重要的，这也是对对角线——bc或ad——中，谁该称为“具有谐调的线”，谁该命名为“表示不谐调的线”这一质疑的回答。①（图84）

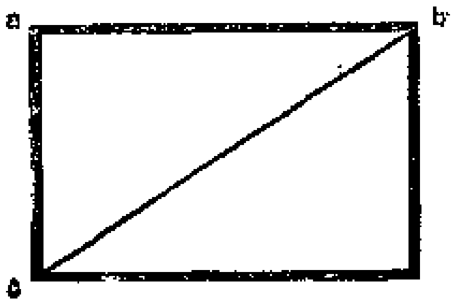


图84　谐调的对角线

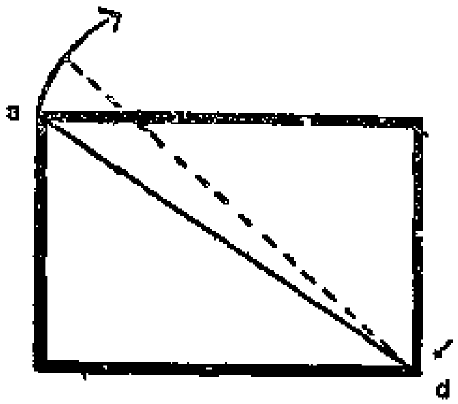


图85　“不谐调”的对角线

重量：三角形abc与三角形abd相比较，前者十分轻松地容纳下面的三角，而后者对下面的三角形施加某种压力，沉重地骑在它上面。这种压力特别集中于点d的位置上，可以见到对角线似乎有从点a向上分离，进而产生偏离中心的倾向。与cb的平静

① 参照图80——偏倚于右上角的轴线。

的紧张相比，da的紧张带有更复杂的性格——就是说，在纯对角线性的方向上又加上向上方偏倚的作用。所以，这两对角线又可以以下列形式表现：

cb为——“抒情性”紧张，

da为——“引人注目的”紧张。

内容：上述称法，自不待言，应理解为暗示通向内在内容的方向的单纯指标。那是沟通外在性和内在性的桥梁。①

在这里，反复强调的是，基础平面的任何部分都是各自具有固有声响和内在色彩的，因而是各有个性的。

方法：这里所使用的基础平面的分析法，无疑将对年轻的艺术学的建设作出贡献，也是科学性方法的例子之一（这正体现了分析的理论性价值）。下列要举的都是表示实际应用方法的简单例子。

应用：将表示从线往平面的移动过程的、因而具有线和平面两方面性质的尖头的单纯形态，沿着上述的各方向置于“最客观”的基础平面（日文译者注：正方形）之上，将会产生什么结果呢？

结果产生两组对立。

第一组（Ⅰ）是，最大对立的例子。
因为左边的形态朝着阻力最弱的一方，右边的形态则朝着阻力最大的一方。

第二组（Ⅱ）是，表示缓和了的对立的例子
二形态都朝着阻力较缓和的方向，同时，各个形态之间的紧张程度相差也极小。

---

① 以对角线的种类及作品的绘画内容和对角线的内在关系为中心，研究带有明确的对角线构造的各种作品是重要的课题之一。顺便说一下，我曾以各种各样的形式利用过对角线的结构，而有意识地对它加以注意，却是后来的事情。根据上述公式，比如《构成Ⅰ》（1910），大概可以这样下定义吧，就是：它是以cb和强调cb的da为基础的构成——这是绘画的背骨。

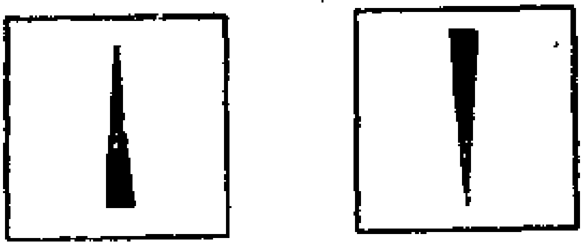


图86　A—Ⅰ垂直形态（缓和感的静）

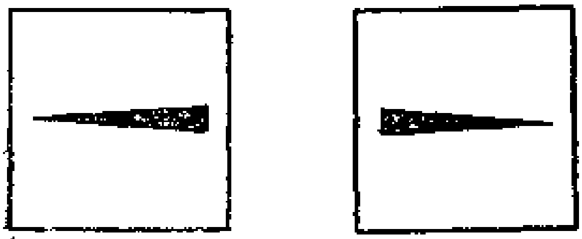


图87　A—Ⅰ垂直形态（寒冷感的静）

外在对比：不论何种场合，形态与基础平面的关系都是平行关系。不过，是一种外在平行关系。因为它的基准是基础平面的外在轮廓，而不是基础平面的内在紧张。

如果内在紧张的基本构成要求对角线性方向，由此会产生两组新的对立。即：

对立：这两组对立也和属于上述A的两组对立一样，相互区别。

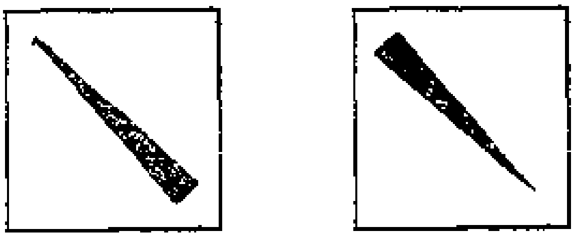


图88　B—Ⅰ对角线性状态“不谐调印象”

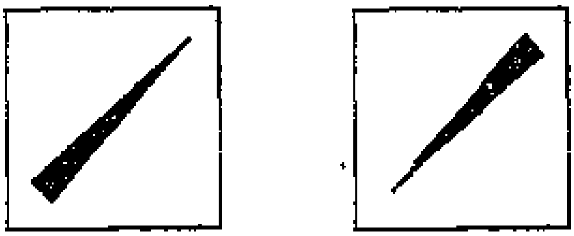


图89　B—Ⅰ对角线性状态“谐调的印象”

上图：左边的形态朝着阻力最弱的角，右边的形态朝着阻力最大的角。因而它们处于严重对立状态。

下图：在下图的二形态中为什么对立缓和，这一问题可以用同样的理由解释清楚。

内在对比：这样一来，属于A的两组和属于B的两组之间的亲

缘关系便消失了。后者是表示内在平行关系的例子，因为这些形态中，基础平面的内在紧张和方向都是一致的。①

结构构成：以上四组是结构构成的各种基本位置，（它们有的呈现于表面，也有的被藏于底下），提供了八种可能性——根据不同场合，有的是从这基本位置上再依集中于中心的形态或从中心向各方向逸出的形态发展，有时伴同基调变化的几个主要方向发生重叠。另一方面，就最初的基本位置而言，也有已从中心偏离的情况。一般来说，还是避开中心的场合较多——这种构成的可能性，其数目更是无限的。这些构成均不能脱离时代以及民族的内在气氛，再者，用以上两个要素来考虑问题，个性的内在内容也制约着体现于结构的诸“倾向”的基础。但此问题超越了带有特殊意图的本书的范围，故这里只提一下下列事项。以最近二、三十年为例，一般时期出现的是与中心倾向合拍的潮流，接着便掀起偏心倾向的高潮，这种高潮又很快平静下来。这里，相应地有种种原因，其中有部分与时代现象相关，但大抵上依然与扎根于深处的内在必然性有因果关系。尤其是绘画，有时从无视基础平面这一强烈要求出发，有时又反过来从依赖基础平面的倾向出发，在“气氛”上，不断产生上述变化。

艺术史：“近代”艺术史虽然远远超越了纯绘画问题的界限，但我认为对这一课题必须作详细而深入的研究。这样一来，许多问题可以在与文化史的联系中得到说明。有许许多多迄今为止一直被埋在神秘的深处的东西，由于这一方法，现已开始显露出来。

艺术与时代：正式地说，造成艺术史与“文化史”（这里也包括有关非文化的章节）之间的关联的场合，有下列三种：

1. 艺术服从于时代——即：

   a，时代是强力，并且内容充实。因而，同样是强有力并且是充实的艺术，很自然地会与时代相合拍一致；或者

   b，虽然时代是强有力的，但内容七零八落，纤弱的艺术

① 在Ⅰ中，形态均取正方形的标准紧张方向，Ⅰ的形态取谐调的对角线方向。

面临崩溃的危险。

2.由于种种理由，艺术和时代产生对立，表现出与时代相反的可能性。

3.艺术越过时代企图囚禁它而设置的界限，指出未来的内容。

若干例子：下面还想简单指出重视构成基础的现代艺术思潮容易符合上述诸原理的事实。如法炮制的美国第一流的“偏心的”舞台结构，是说明第二原理的最恰当例子。今天对所谓“纯粹”艺术（如对“架上绘画”）的反作用以及与此相配合其他因素的指责和攻击，属于第一原理的b项。抽象艺术从现代气氛的压迫下解放出来，因而从属于第三原理。

用这种方法，就可以解释乍一看似乎难于下定义的，或看上去似乎荒谬的种种现象。顺便提一下，只使用水平线和垂直线，很容易被我们认为是难于下定义的，同时，在达达派看来又似乎是荒谬的。这两种现象几乎同时出现于世，并且是一种相互排斥和水火不容的关系，使人确感意外。拒绝水平—垂直二线以外的一切构成的基础，就意味着宣告所谓的“纯粹”艺术的死刑。并且唯一能将这艺术从死亡中解救出来的，只有“实用目的”。就是说，虽然内在性崩溃了，但外在性依然是强有力的。时代使艺术屈从于自己的目的，否定了艺术的独立性，这是第一原理中b项的情形。达达派力图反映时代的内在崩溃，同时由此而理所当然地失去其艺术基础。而且，达达派不可能依靠自己的基础去补救它——这种情况也属于第一原理的b项。

形态的问题和文化：上面讲到的几个现代事例，是为了说明艺术的纯形态上的问题和文化乃至非文化的形态之间有机的和不可分离的关联。① 同时，目的之一也在于要说明，光凭这些，要

---

① “今日”由根本不同的二部分——死胡同和门口——组成，并且前者占相当优势，如果说死胡同的主题占优势的话，“文化”这一称呼并不复杂。就是说，时代是彻头彻尾的非文化性。然而，就是在这种情况下，也可以处处发现几个预示未来文化的萌芽，——这就是门口的主题。只有这种主题上的“不协调”，才显示出我们“今日”的“征候”。

进一步将艺术从地理的、经济的、政治的以及其他纯“实证性”条件中引导出的努力是不可能完全实现的；并且，凭上述作法，难免会陷入片面性。有关上述二领域的形态问题，只有从精神内容为基础找出二者的关联，才能体现正确的标准，“实证性”的诸条件只不过扮演从属角色而已——这些条件本身，从根本上说，不是有规则的发挥作用的，他们只不过是为了达到目的的手段。

不是任何事物都是看得见，摸得着的。不——更确切地说——看得见，摸得着的事物中潜在着看不着的事物。今天，我们站在时代的大门口，它的对面，大概是登上内部的梯子——只是最初的一级，它徐徐地披露，终于露出其清晰的轮廓。总之，今天我们要达到另一级台阶，虽然还很模糊，但已知道该用脚去探索哪一方面了。只有那样，才有生存的希望。

乍一看，现代人背负着种种难以克服的矛盾，然而今天的人们仍然不满足外在性东西。他的眼光锐利，耳朵灵敏，并且，想透过外在看其内在，同时要求听到其内在声响的要求也日益强烈。只有这样我们在能感觉到基础平面这一沉默寡言而又谨慎的存在的内部脉动。

如上所述，即使在基础平面上配置最单纯的要素，基础平面的这种脉动也会变成二重乃至多重的和音。

在一侧描出二个波浪，并在另一侧描三个波浪——其上端粗的部分，使人感到它那顽固的“相貌”，往下则以逐渐减弱为一个波而告终，这样便得到一条任意曲线。（日文译者注：请参照图90和91）左右这条曲线以下方开始聚集，逐渐变粗，渐渐形成汹涌的波动表现，终于达到最“顽固”的程度，在线条向左以及再向右摆动时，这种顽固会给人一种什么印象呢？

上下：要探讨“上”和“下”作用上的差别，可以将此例的上下颠倒来看。其实是同样一条线，但内容却变得面目全非。这是一种本质的变化，读者不妨试一试。这就是说顽固性消失得无

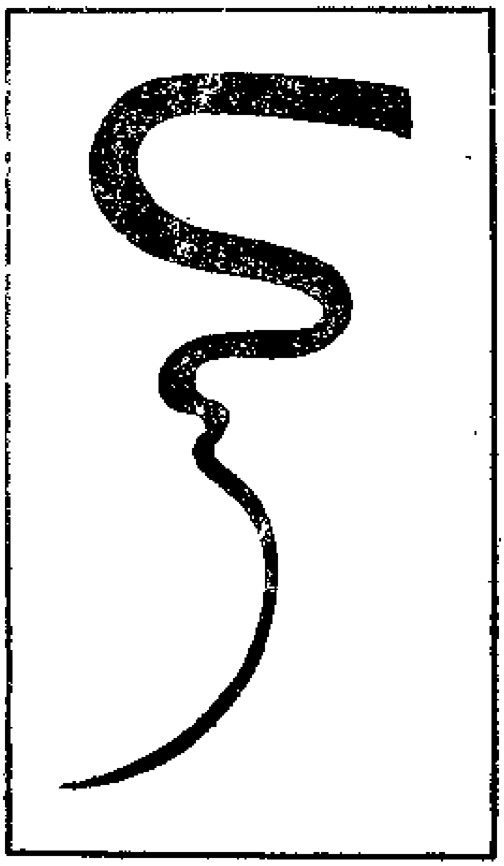


图90　顽固中带有宽容的感觉，曲折渐渐缓和，来自左侧的阻力是弱的。来自右侧的力将其压缩成几层。

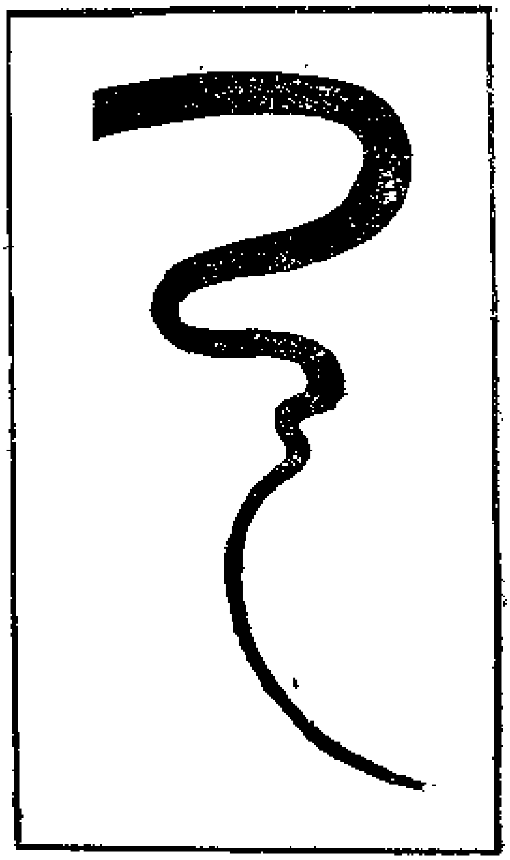


图91　一种更为顽固的感觉逐渐变得更加曲折，来自右侧的阻力起了制动作用。左方如泄了气般的空虚。

影无踪了，取而代之的是充满艰涩的紧张。充实感早已不复存在，一切都象刚在生长着似的。当它向左弯曲时，较强烈地表现出未成熟的感觉，当它向右弯曲时便更强烈地表现出吃力的感觉。①

平面上的平面：下面涉及的问题，可能会稍微偏离了我自己的课题。试在基础平面上放置一个取代线条的平面。这是一个表示基础平面具有的紧张的内在意思的平面。(请参照下图及说明)

① 进行这一试验时，最好尽量依靠第一印象，因为感觉很快就会疲劳，而只有靠想象力。

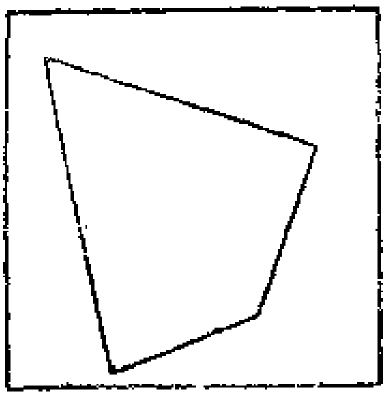


图92　具有抒情音响的内在对比，顺应表示“不谐调”的内在紧张。

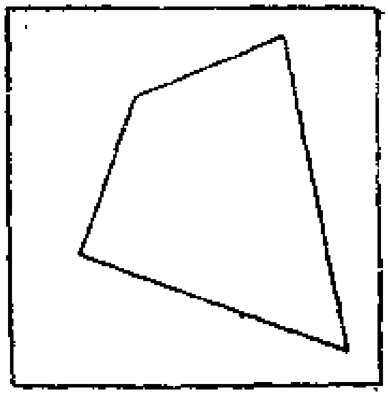


图93　具有引人注意的音响的内在对比，表示“调和”内在紧张和对立。

与边的关系：基础平面上的普通斜方形。

与边的关系：在基础平面的各条边与形态的关系中，起特殊的和极其重要作用的，是形态与边之间的距离。将同样长的单纯直线置于基础平面上，可采取两种方法。（参照图94和图95）

第一种场合，直线的位置是任意的。愈接近上边，直线就愈增加了向右上方的紧张，这种紧张逐渐显著并增大。同时，下端的紧张反而减弱。（图94）

第二种场合，直线顶到上边，与此同时失去向上的紧张。但

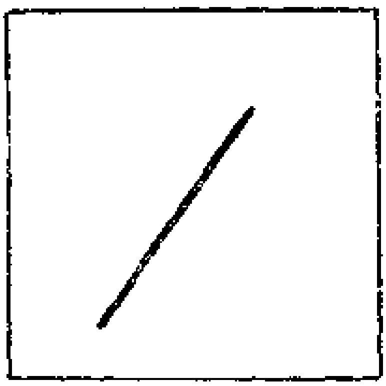


图94

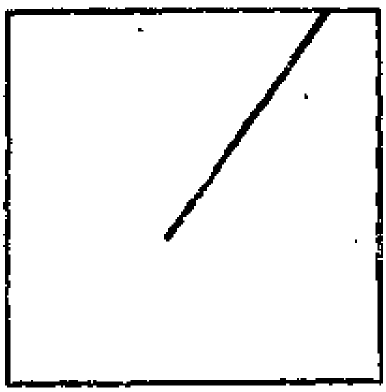


图95

相反地，向下的紧张增大了，达到表示病态的、几乎接近于绝望的程度。① （图95）

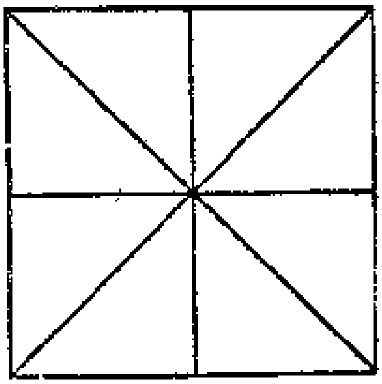


图96　四条基本线条产生的沉默的抒情诗——硬直表现。

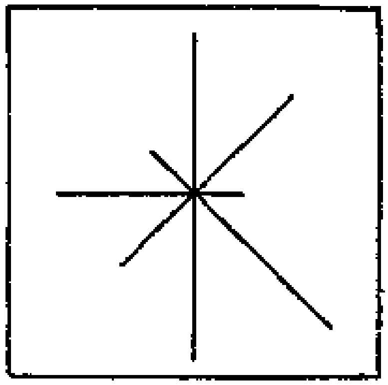


图97　同样的要素产生的戏剧——复杂的脉动表现。

换言之，那接近基础平面的边，虽然其形态获得紧张，但这种紧张在与边接触的瞬间，便立刻消失。还有，形态的位置一离开基础平面的边，形态施加于边的紧张就减少。也可以认为，最接近基础平面的形态提高了构成的“引人注意的”音响，而远离边的位置，即，集中于中心附近的形态则给构成带来“抒情的”音响。以上事实，当然是正式的规则，但也可以通过其他手段，充分地发挥其效果。相反，音响有时也减弱到几乎听不见的程度。可是，不管是大是小，这些规则是经常在起作用的，这就证明了这种理论的价值。

抒情性引人注意：下面举的若干例子，以直接了当的形式说明了上述规则。（参照图96—99）

适用于偏心构成的例子：

在上述场合中，非中心的构造有助于力图增大引人注意的音响这一目的。

---

① 这样，紧张增大，又紧贴着上边。与第一种场合相比，这第二种场合线条似乎显得长了。

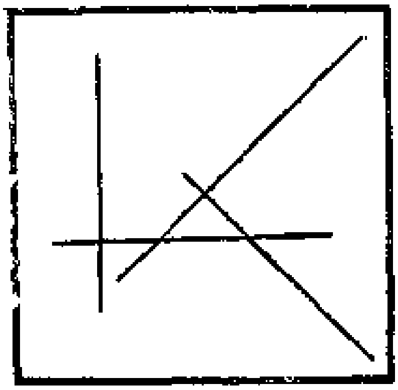


图98　对角线都通过中心。水平线和垂直线偏离中心。二条对角线表现了最高度的紧张，水平线及垂直线的紧张均衡。

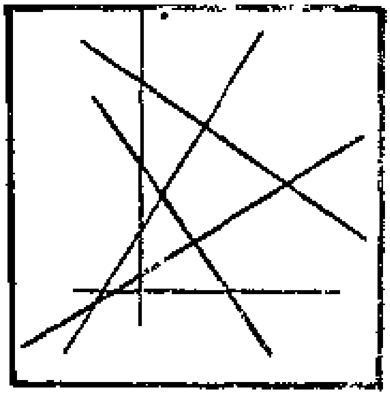


图99　全部直线都偏离中心。由于反复，对角线得到加强。上边的接触点抑制了引人注意的音响。

音响的增加：如同上面刚举过的例子，假设不利用直线而采用单纯曲线，这时音响的总数便增加三倍——因为正如在有主线条的章节中说过的，无论怎样单纯的曲线，都是由产生第三紧张的两个紧张构成的。同时，如果进一步将单纯曲线换成波状曲线，就会由于一个一个的波都是各自具有三个紧张的单纯曲线而使紧张的总数越来越多。其时，各个波对于基础平面各条边的关系将发出由强到弱的各种音响，使整个音响变得更加复杂化。①

法则性：各种平面与基础平面的上述关系，足以构成一个主题。这里所示的法则和规则依然充分地保持其妥当性，指出了研究这一特殊主题所应取的方向。

其他形态的基础平面：到此为止，本书所观察的只是正方形基础平面。可是，除正方形外，还有各种直角形，其中二条水平的边和二条垂直的边，都要一方要占优势，这是产生“长”的结果。第一种场合是冰冷感的静占优势，第二种场合是暖和感的静

① 以附录的形式列出的构成表，对于这种情况作了具体说明。

占优势。不用说，这从一开始就规定了基础平面的基调。欲向上伸长的倾向和极力向横向抒张的倾向正好相反。正方形特有的那种客观性消失了，取而代之的是出现了支配整个基础平面的单方向的紧张。这种紧张尽管多少有点差别，但可以听到，它给基础平面上的全部要素带来影响。

这两种直角形的性质比正方形更为复杂。对此有必要加以说明。以横长型为例，它的上边比两侧的边要长。因此，对诸要素来说，就产生了更多的通往“自由”的可能性。相反，由于侧边长度短，那种可能性立刻被抑制了。纵长型则相反。换言之，这两种图形，各边的相互关系与正方形的情形相比，在任何情况下都显得更为紧密，给人一种宛如基础平面周围的空间边伴奏边从外部向它施加压力似的。因此，纵长型向上方延伸时是轻松的。在这一方向里，外部来的压力可以说完全没有，因为压力主要集中于两侧边。

各种角：除此之外的基础平面变化形都是由钝角和锐角的种种组合而成的。并且，新的可能性会在以下场合成立，即：在制作基础平面之际，如将它的右上角配制成为对诸要素起促进作用或者起抑制作用的场合。（图100）

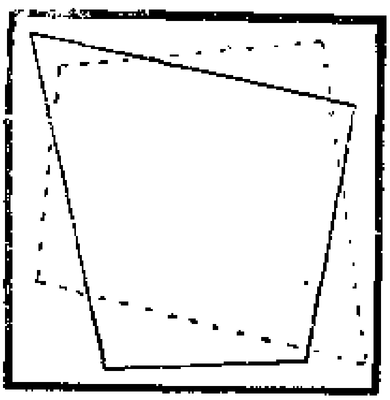


图100　起促进作用的基础平面与起抑制作用的基础平面（点线图）

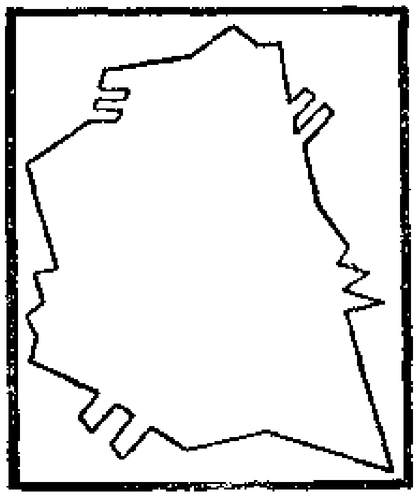


图101　复杂的多角形的基础平面

此外，还有多角形的基础平面。但最终必须是从属于和包含于一个基本型里，因此，它不过是上述基本型中一个更为复杂的例子，所以也就用不着花更多时间来探讨它了。（图101）

圆的形态： 可是，在多角形的角不断增加的同时，有时会逐渐变为钝角——最后完全消失，从而使平面变成圆。

这样产生的圆是极为单纯、同时又是极为复杂的。关于这一问题，待将来有机会的话我准备再详细论述。这里只想说一说，它在取得这种单纯性和复杂性的同时又缺少角的原因。圆之所以单纯，是因为它周围的力，即作用于圆周的压力比直角形平均，就是说压力的差异不太明显。而说圆复杂，是因为它上部有剩余，虽然很小，但挤向左右，同时左和右的多余部向下方迂回。如果说它是保持了前述的上下左右四条边的音响的形态的话，那也只限于四个点。这凭感觉也可以有清楚的了解。

这些点现在分别以1、2、3、4这样的数字来表示。它们的对立关系与直角形一样，即可在1—4及2—3关系中找到。（图102）

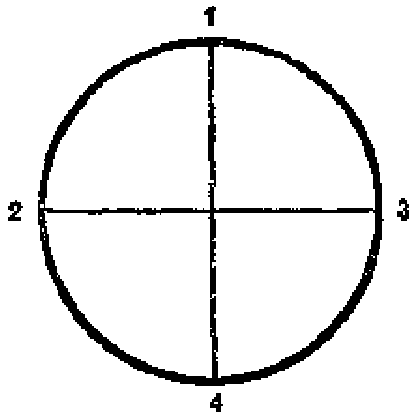


图102

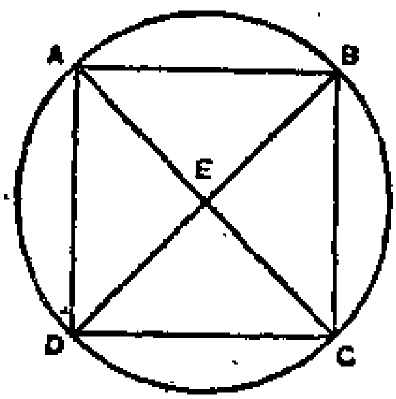


图103

弧1—2随着以上往左的移动，逐渐地加强其对最大限度的“自由”的限制，在经过弧2—4时，这种严厉的限制达到残酷的程度（此后就以相反的倾向移动），最后完成圆的循环。有关四条弧线各自的紧张，与在叙述正方形的四种紧张时确认的情况

完全一致。所以，从根本上说，圆包含了与正方形相似的内在紧张。

三种基础平面——三角形、正方形和圆——是有计划的运动的点的自然产物。假如现在画两条通过圆心的对角线，并使对角线各自的一端由水平线和垂直线连接，就会同A·S·普西金所主张的那样，形成阿拉伯数字及罗马数字的基础（图103）。即：

AD = 1	〔阿拉伯数字和罗马数字起源于圆内部的
ABDC = 2	三角形。（A·S·普西金著作第5卷16页，
ABECD = 3	见铁鲁斯堡，阿念可夫社，1855年）〕
ABD + AE = 4	

由此可以看出：

1.两种数字体系的根源，和

2.艺术形态的根源，是一致的。

这样很深的亲缘关系如果实际上成立，就可以在某种程度上证实我们的质的不同。相互之间完全无缘的诸现象，它们的产生根源很可能都是共同的。特别是今天，我们都认为寻找共同根源的必然性是难以回避的。这种必然性虽然在没有内在根据的情况下不会登场，但大体上它必须反复地和固执地攻击、追求，直至能够适应为止。必然性是凭直观觉察的，而使它满足的道路也可凭直观选择。但问题是，直观和计算在将来能否保持平衡合拍——因为任何一方先行都不会达到圆满的。

椭圆形和任意形态：圆的各部分被均等地压垮了，于是产生了椭圆形。除这种圆以外，还可进一步任意举出不少各种没有角的形态，它们也同在有角的形态中看到的那种例子一样，是从几何学形态的框框中挤出基础平面的。然而，这种场合下，基本法则本身没有什么变化，不管形态何等复杂，也可以从中发现这一点。

前面，我们以极为一般的形式所叙述的有关基础平面，都是把原则仅仅公式化而产生的东西，同时也可以说是为了理解平面之内在紧张的引线。希望读者也这样来看待这一问题。

貨单：基础平面是物质性的，它产生于纯物质性制作过程，直接为这一制作方法所左右。前面也说过，制作时，其货单的可能性真是多种多样。它们有表面平滑的、粗眼的，粗糙的、带刺的、有光泽的、发暗的东西，还有使基础平面的内在作用孤立化的、与诸要素连结从而起特别强调作用的、表面可塑性的东西等。

表面性质完全是材料（帆布及其种类，灰泥及其处理法，线、石、玻璃等）的性质，不用说，是与按材料而使用工具及其操作和处理方法有关系的。至于货单，在此没有更多的时间去详细叙述它。但它也与其它所有手段一样有其精密性的一面，而且也相当有弹性和可改变性，正式地说，可以认为它取下列两个方向之一。

1.货单取与诸要素平行的道路前进，这样，它主要从外在方面支持诸要素，或者是它。

2.依对立原理而被使用，即，货单在外在方面与诸要素处于对立关系，在内在方面则支持它们。

这两个方面之间存在许多变化的可能性。

再者，除了为制作物质性基础平面所需要的材料或工具外，为制作诸要素的物质形态所需要的材料和工具也同样重要，因此也理所当然成为我们研究的对象，它属于详细的构成理论领域。

但是，有关这种可能性，在这里完全有必要给予大概的指标。因为前面所指出的制作方法，都随着其内在性而归结出来，虽然有助于物质平面的构成，但有时也会在视觉上破坏了这个平面。

非物质化平面：诸要素在基础平面上稳稳地（物质性地）坐着不动，有点坚硬，给眼睛触感，这同那种在物质上不可动摇的同样要素浮动于平面之上并且是难于下定义的（非物质的）空间的现象相互对照，从根本上说，这是两种不同的现象。

唯物论的立场通常也都理所当然地涉及种种艺术现象。它自

然而且有机地包括一切繁杂的和导致尊重物质平面这一意外的结果。艺术健全地、并且当然地要对手工和技术性知识、尤其是对“材料”本身的彻底研究表示关心，其实，这在很大程度上是由来于这种片面性的。如前所述，不仅是为了制作物质的基础平面要求进一步与诸要素的联系，从而使基础平面非物质化。就是掌握有关材料的这种详尽知识也是绝对必要的。因为，特别意味深长的是——这是外在性通往内在性的途径。

当然，有必要明确地强调下列事情，即，“浮动感”不只是因前述诸条件而产生的，观众的眼睛只能用甲乙两种方法中的一种去观察它，或者可以同时以甲乙两种方法去看它。就是说，它取决于观众本身的内在态度如何。因此，不十分熟悉的眼（这与心也有有机的联系）之所以不能感觉其纵深，是因为眼睛要捕捉难于下定义的空间，就不能从物质平面中把自己解放出来。相反，经过适当训练的眼，肯定具有在把作品所需要的平面作为平面来看的同时，又将其视为空间形态，从而将眼睛从平面中转移出来这二种能力。所以，在处理简单的线条复合时，也可以认为最终二种方法——假设它和基础平面同处于一个平面的情况，和将它看成是悬于空间的情况。锲入平面内的点有时也可能从其平面解放出来，“浮动”于空间。①

如基础平面的内在紧张——前面已详细叙述了——在基础平面是复杂形态时也照样继续存在，平面固有的这种紧张在平面非

① 很清楚，物质平面的变样与平面组合的诸要素的一般性格，有许多地方肯定会产生极为重要的结果。这其中最重要的结果之一是时间感觉上的变化。因为空间也都与纵深以及形成纵深的诸要素是一致的。我将非物质化而产生的空间称为“难下定义的”并非没有道理，因为空间的纵深，结果取决于错觉，所以不能正确地测定。因此这种场合，时间不能由数字表示。所以它的协作也只是相对的。相反，这种错觉的纵深，从检查的角度上看，是现实纵深，所以追踪形成纵深的形态要素，即使不能测定，也要花时间。因此说，物质的基础平面在难以下定义的空间中改变形状，就带来了延长时间测定尺度的机会。

物质化的同时，照样在难以下定义的空间传染。法则并没有失去其效力。

只要出发点与它相符，而且前进方向选择得准确，大体上是不会搞错目标的。

可是，理论性探求的目标在于：

理论的目标

1.发生有生命的东西；

2.作为能听到脉动的东西；

3.确定在有生命的东西中起作用的法则性。

这样一来，就集中了活生生的事实——是分散的现象，却又有相互联系。以这些为材料来作结论，是哲学的课题，而且也是最有意义的综合性工作。

只有这样的工作，才能获得内在性之内部的许多启示。不过，只有在能够认为任何时代都能得到内在性东西的场合，才能得到这些启示。

（李天送、林金庆、查立译　　胜卷校）

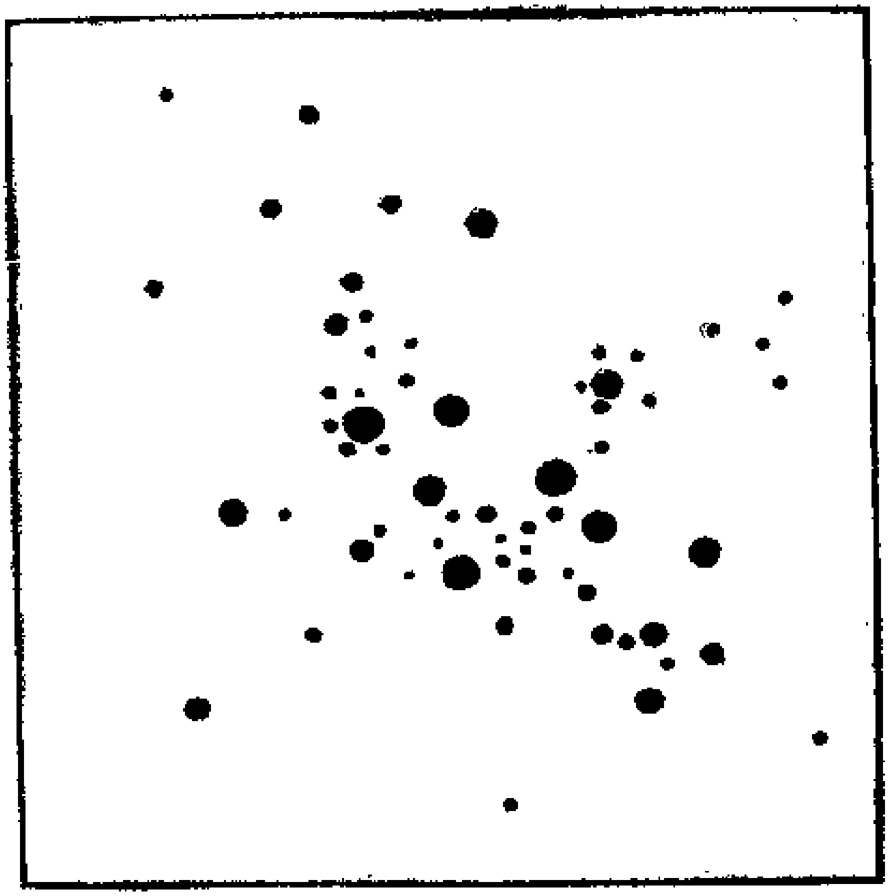
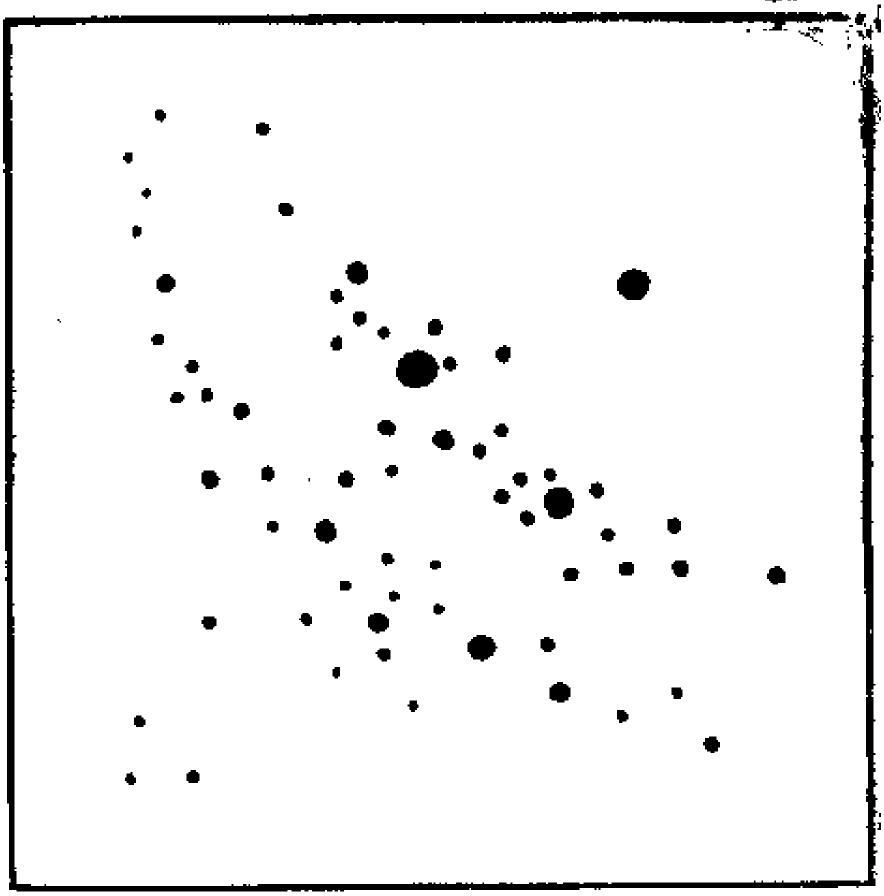


图 1

图 2



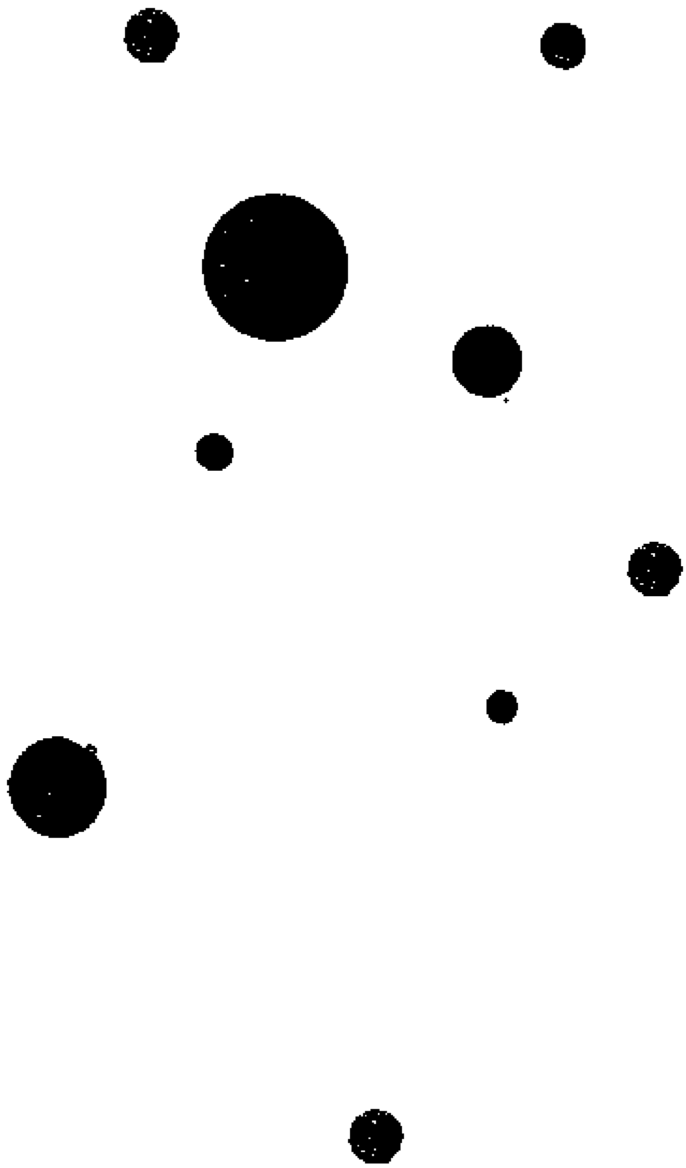
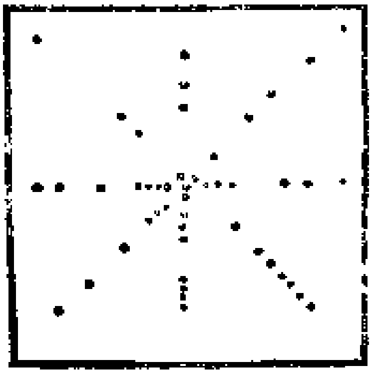


图 3

图 4



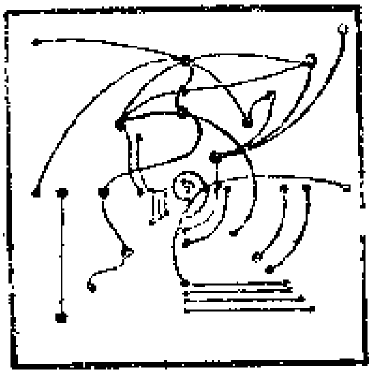
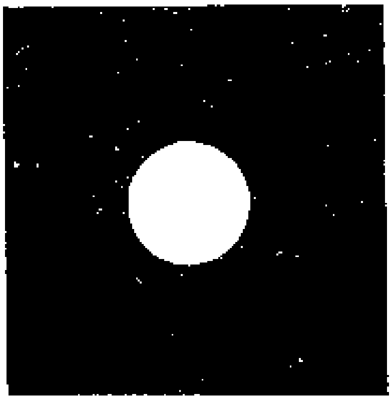


图 5

图 6



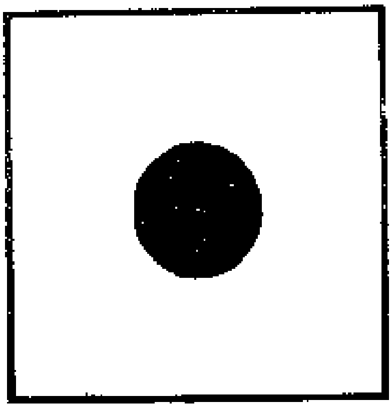
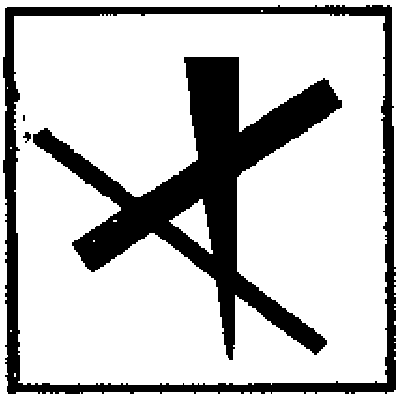


图 7

图 8



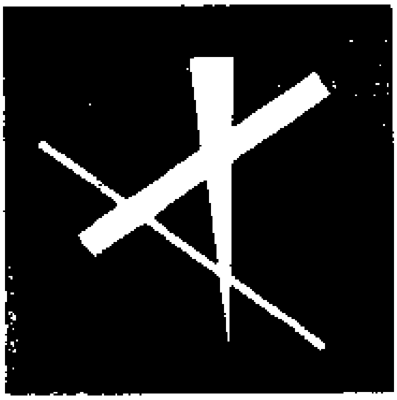


图 9

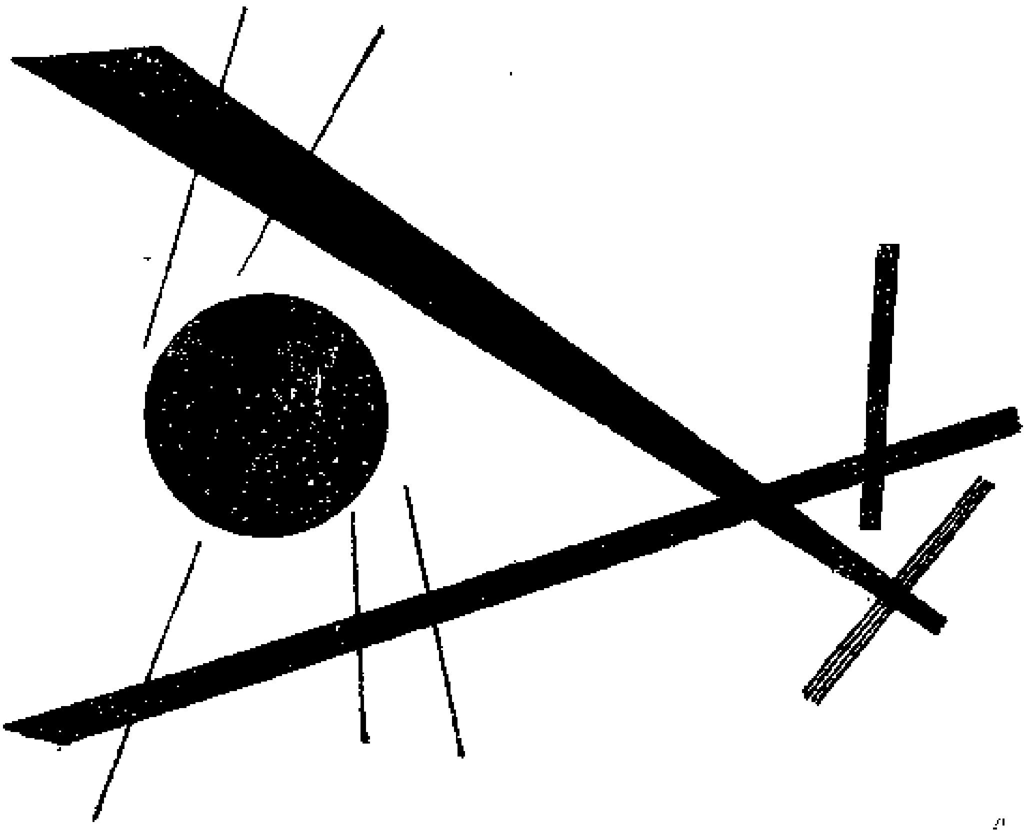


图 10

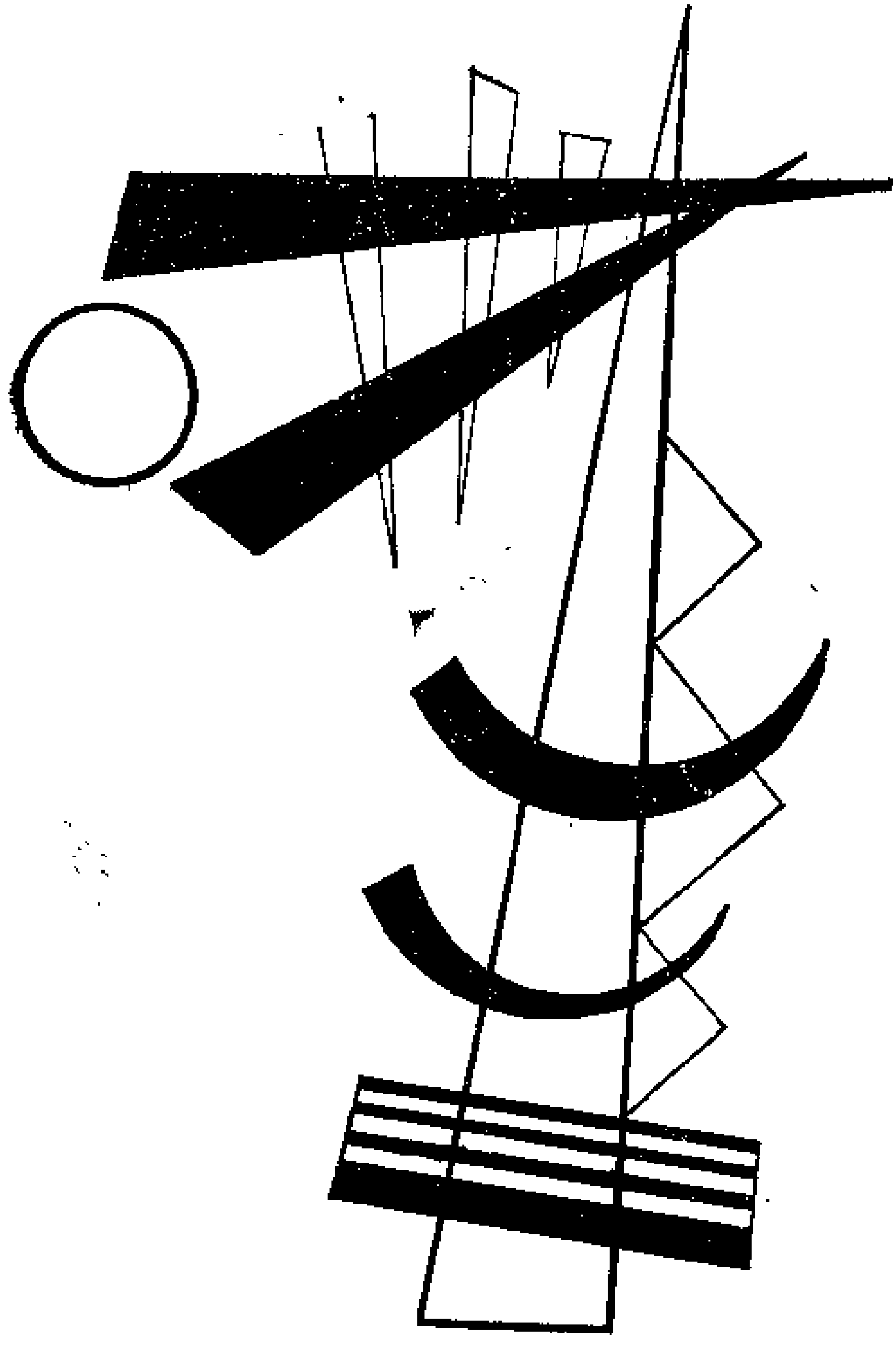


图 11

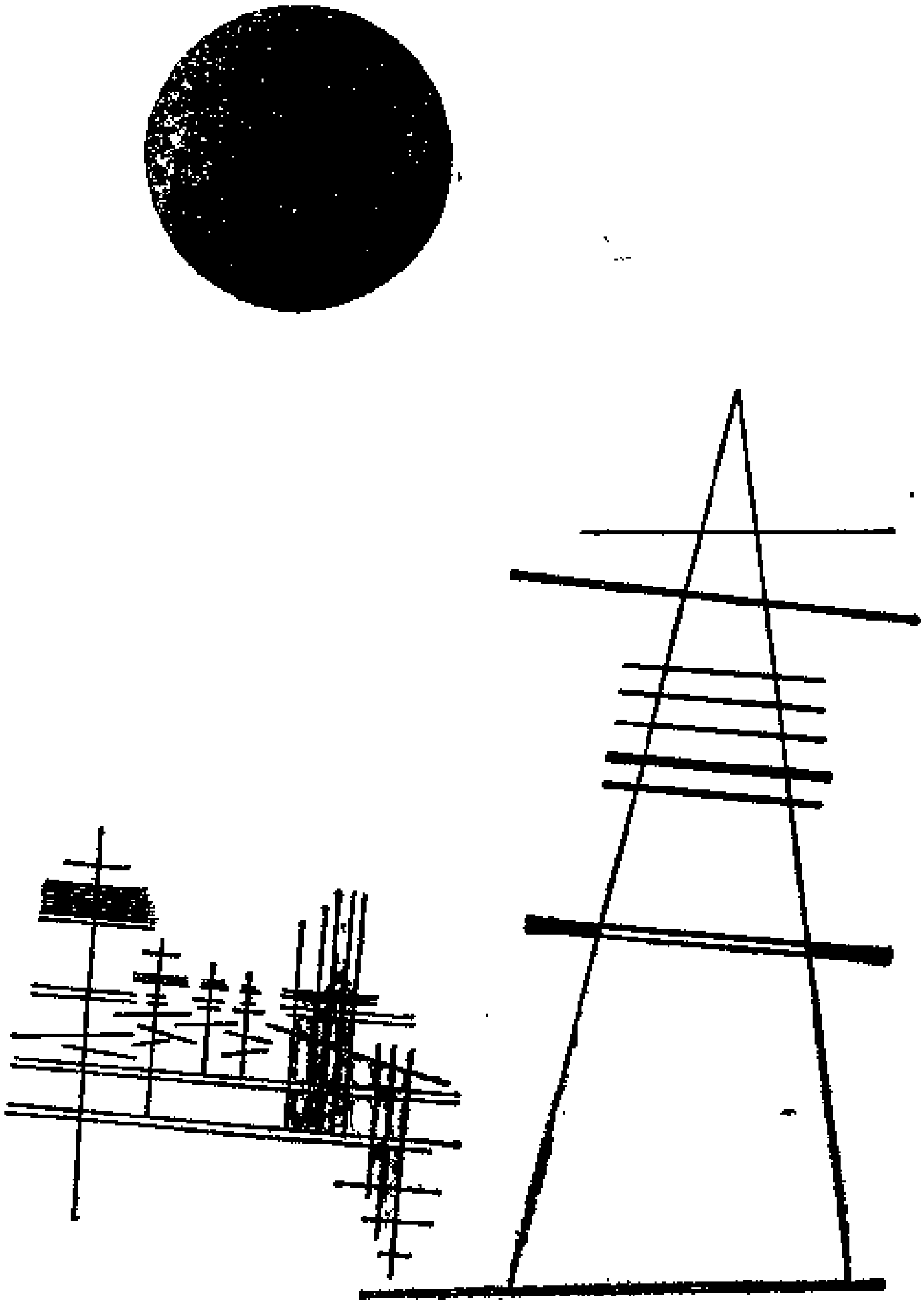


图 12

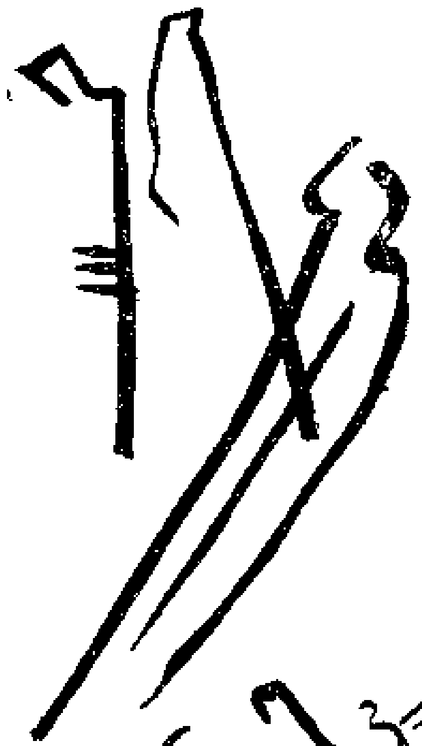


图 13

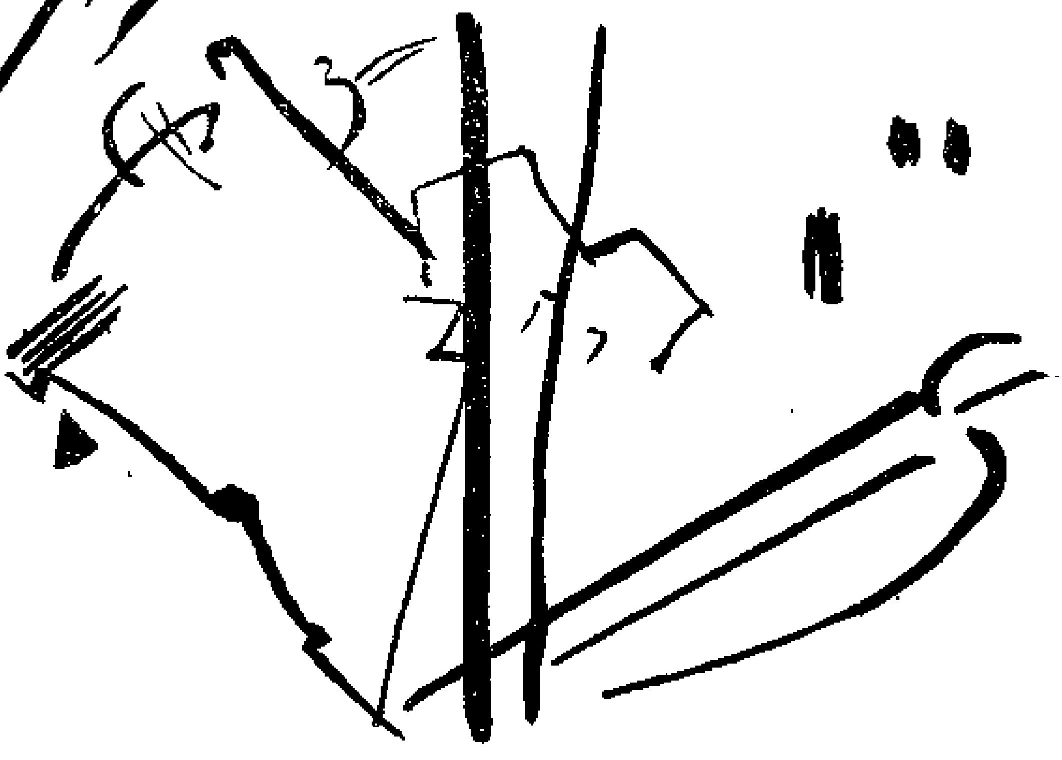


图 14



图 15

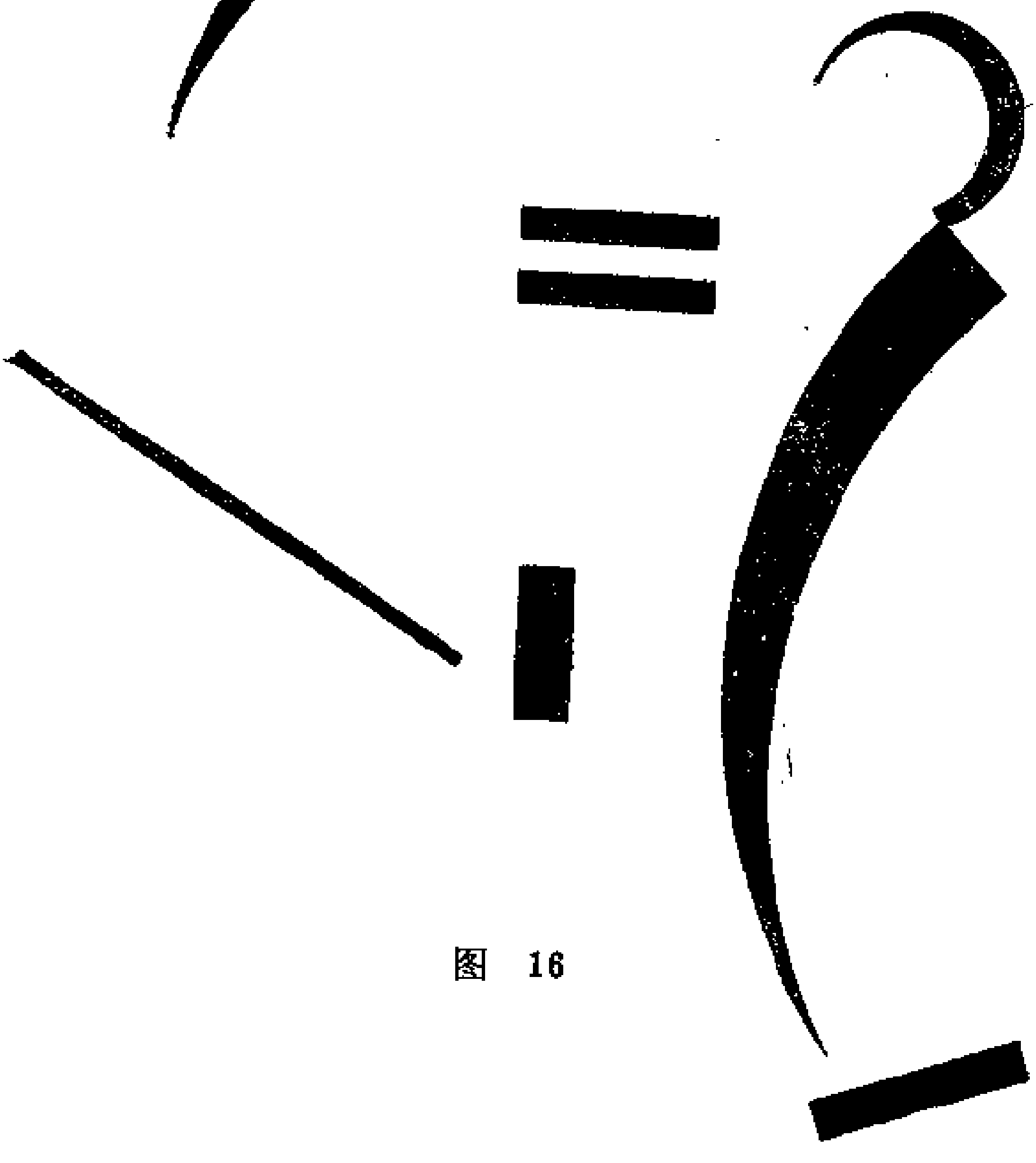


图 16

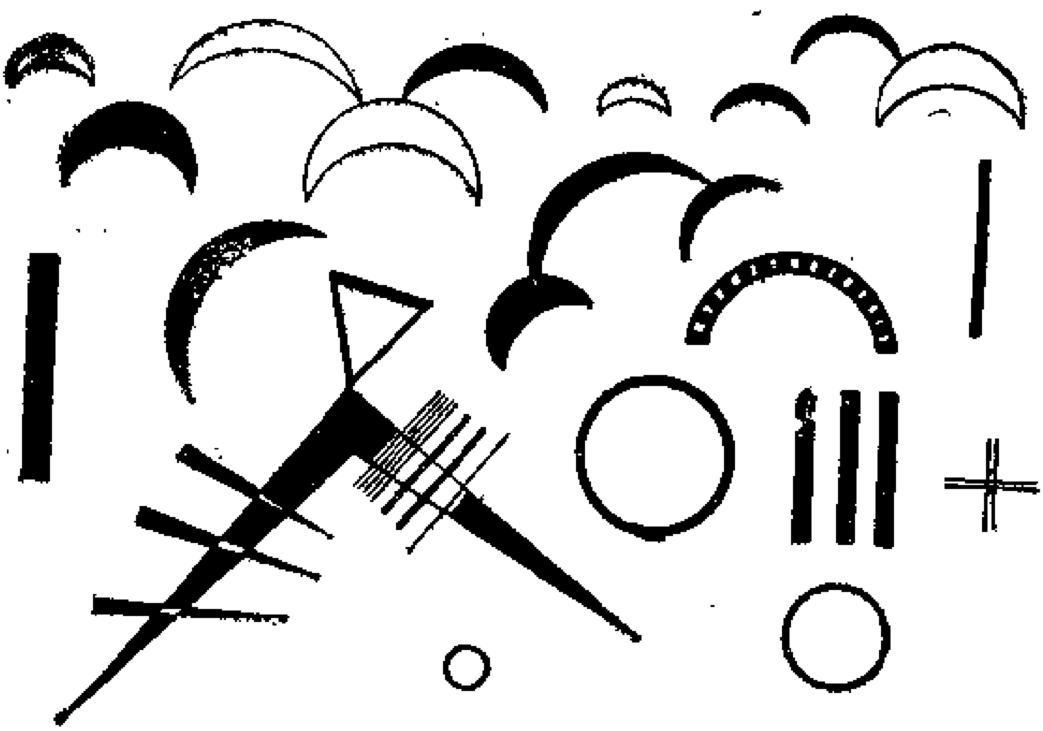


图 17

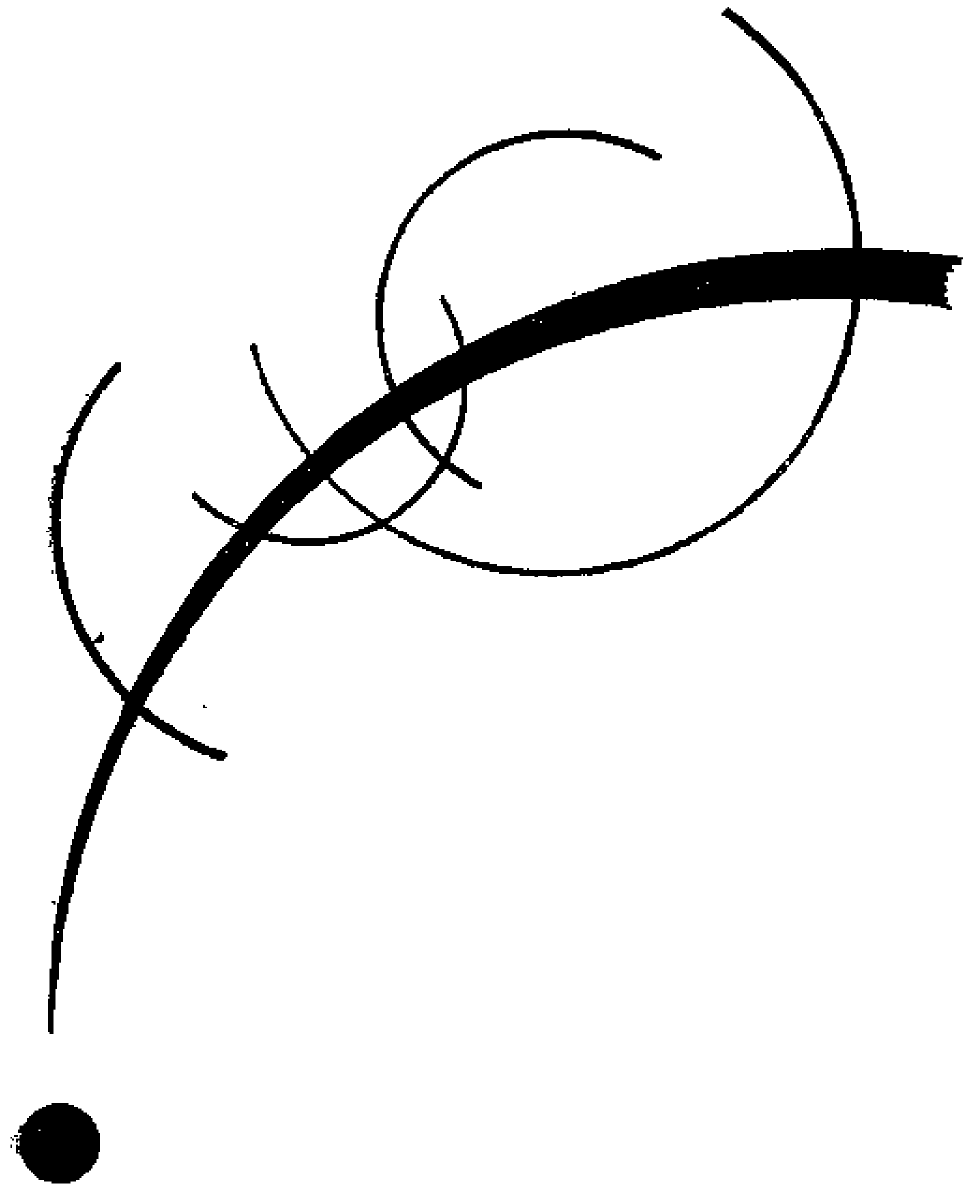


图 18



图 19

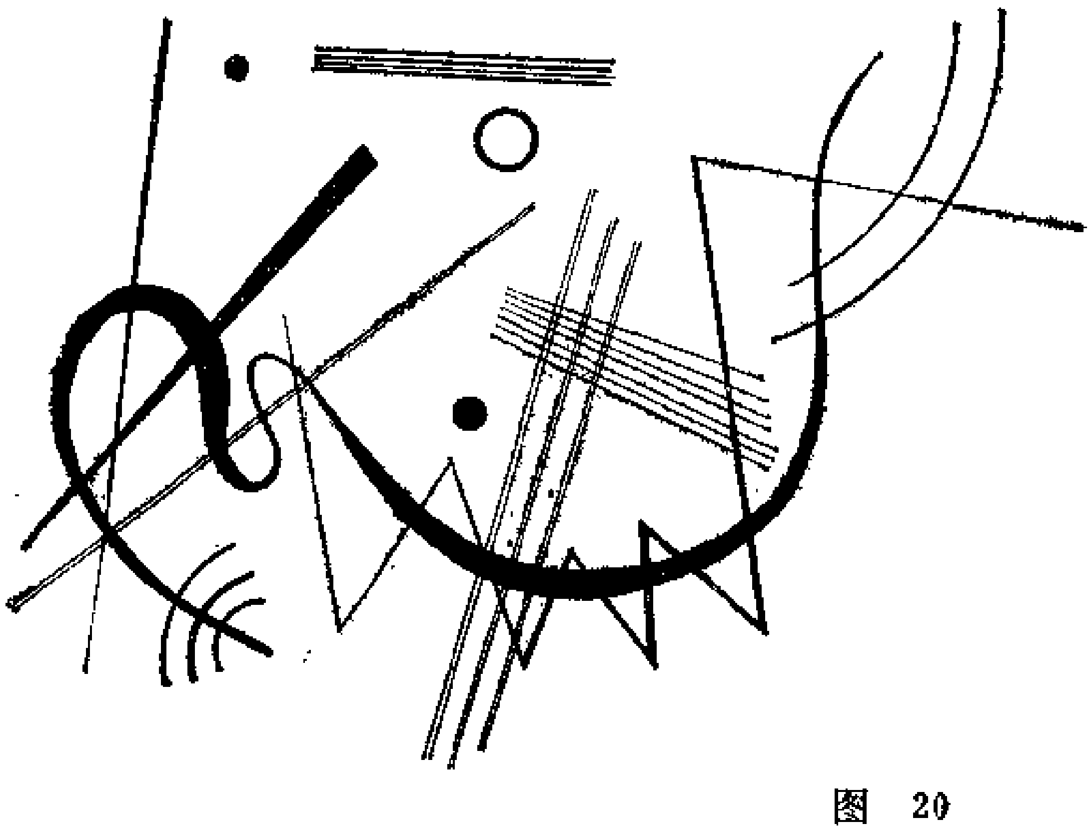


图 20



图 21

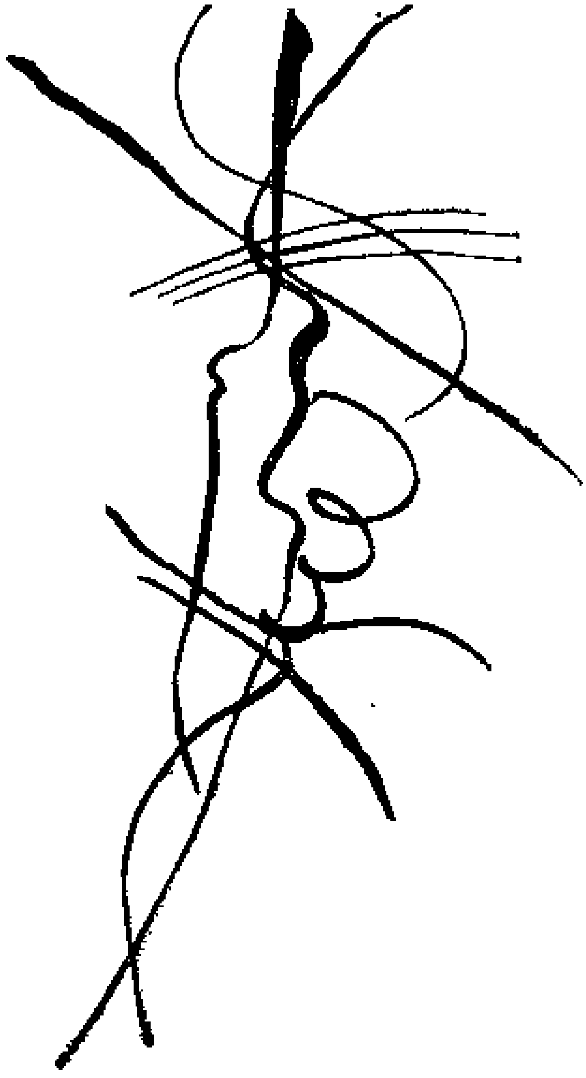


图 22

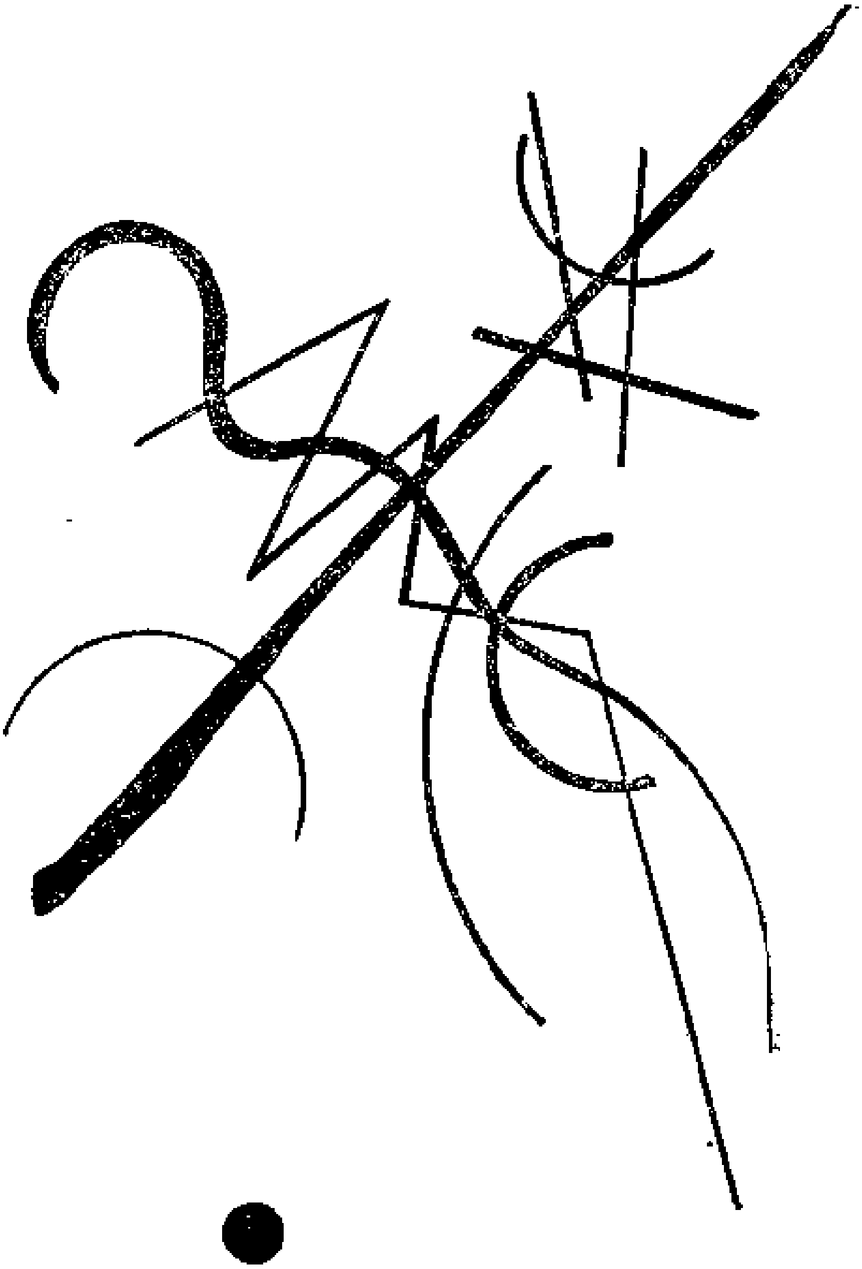


图 23

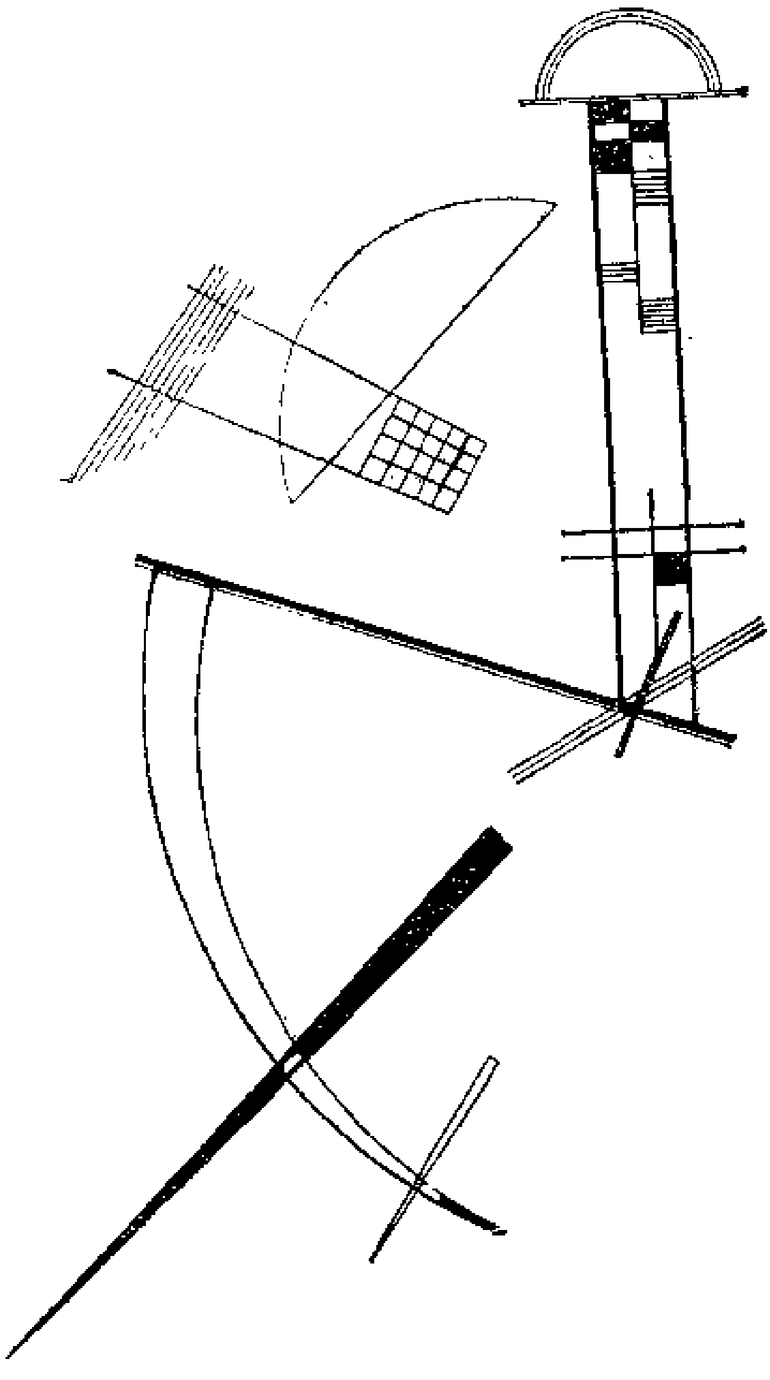


图 24

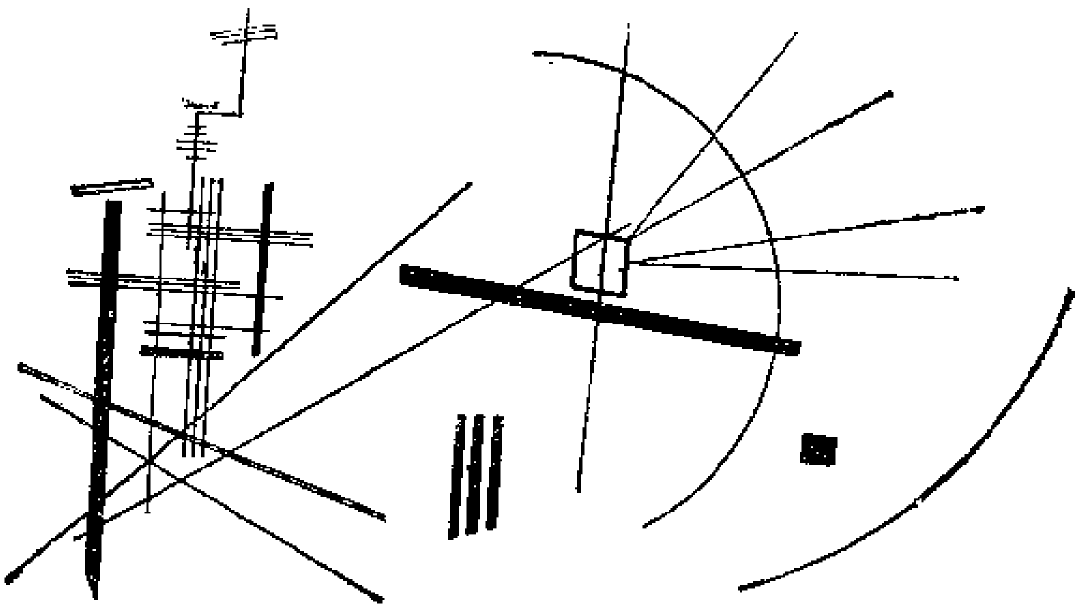


图 25

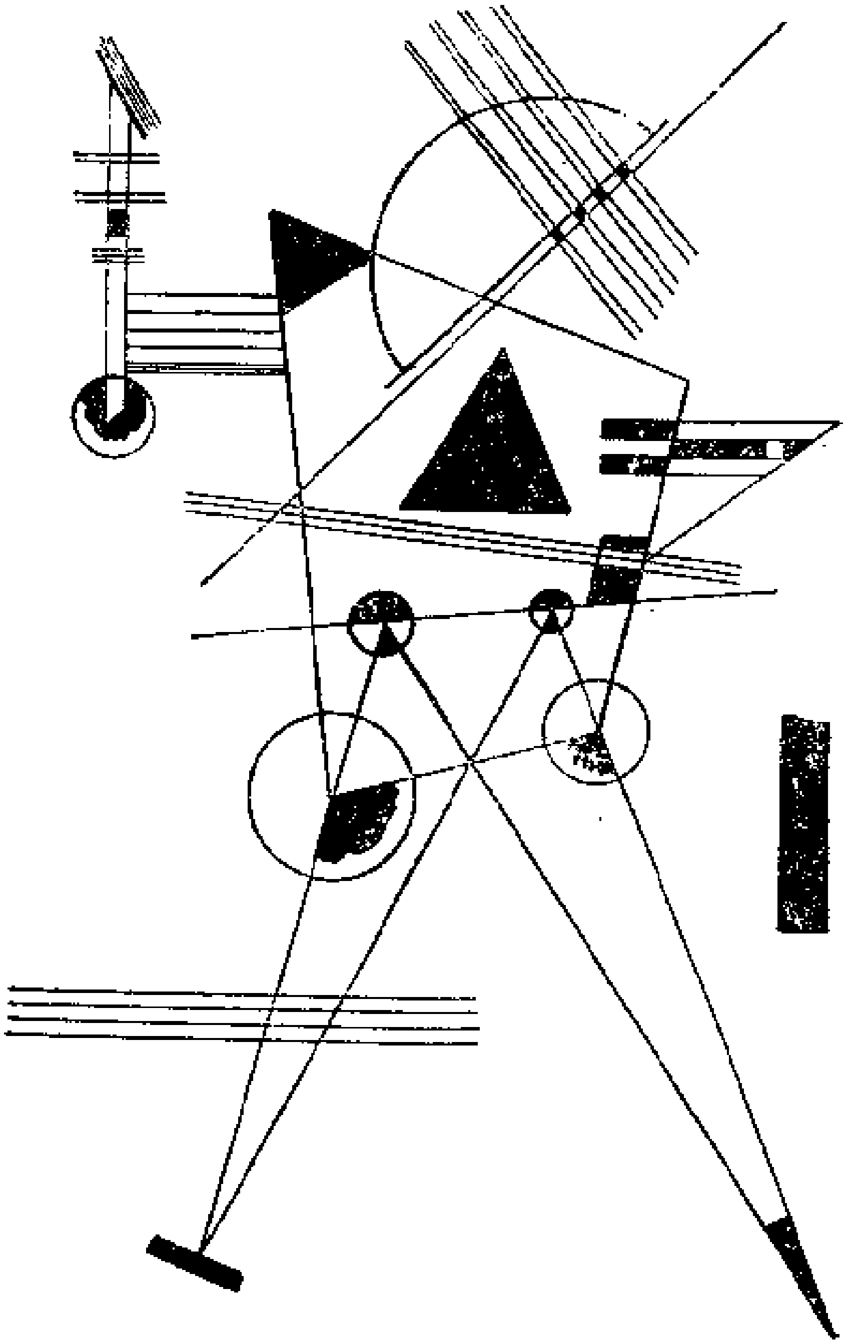


图 26

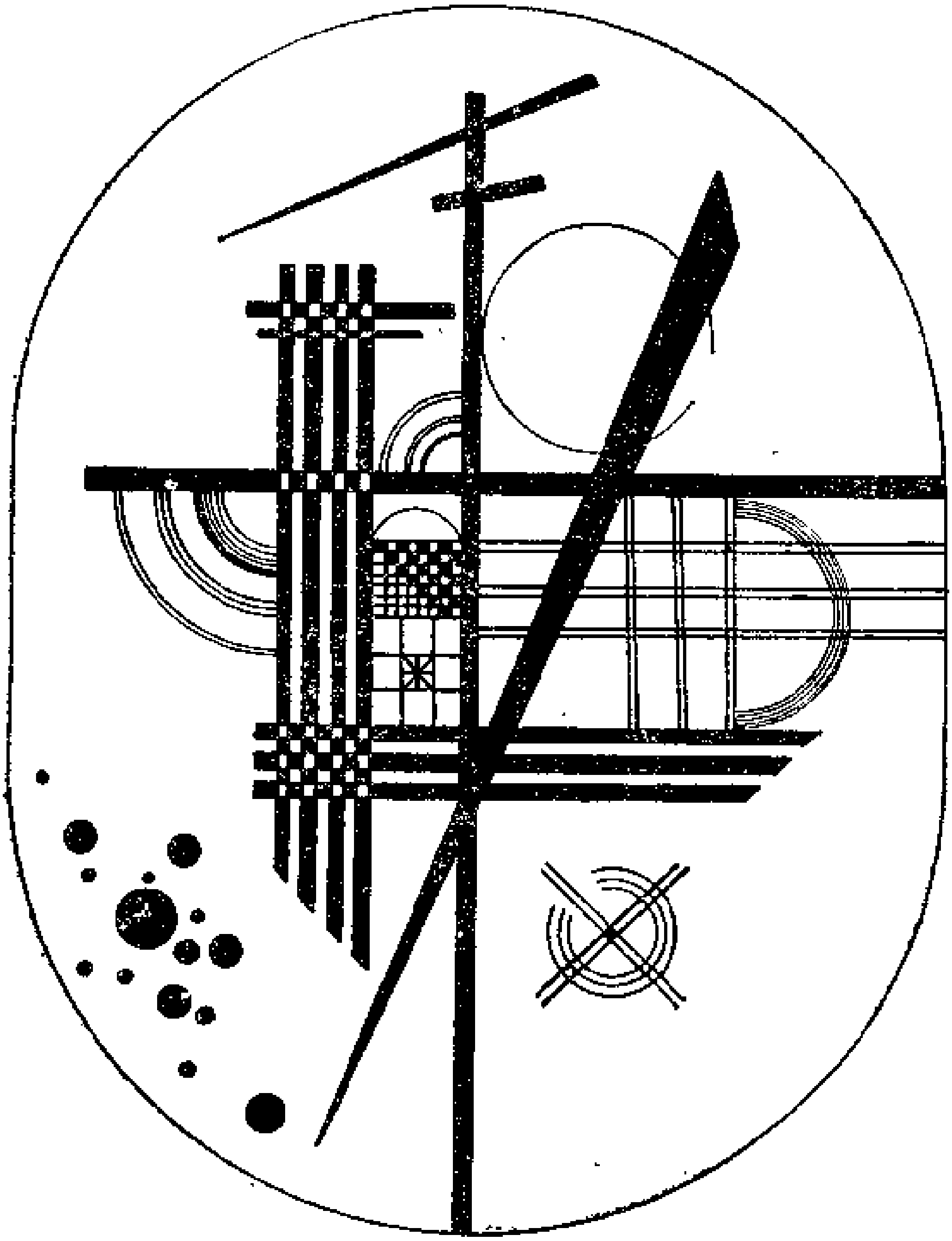


图 27

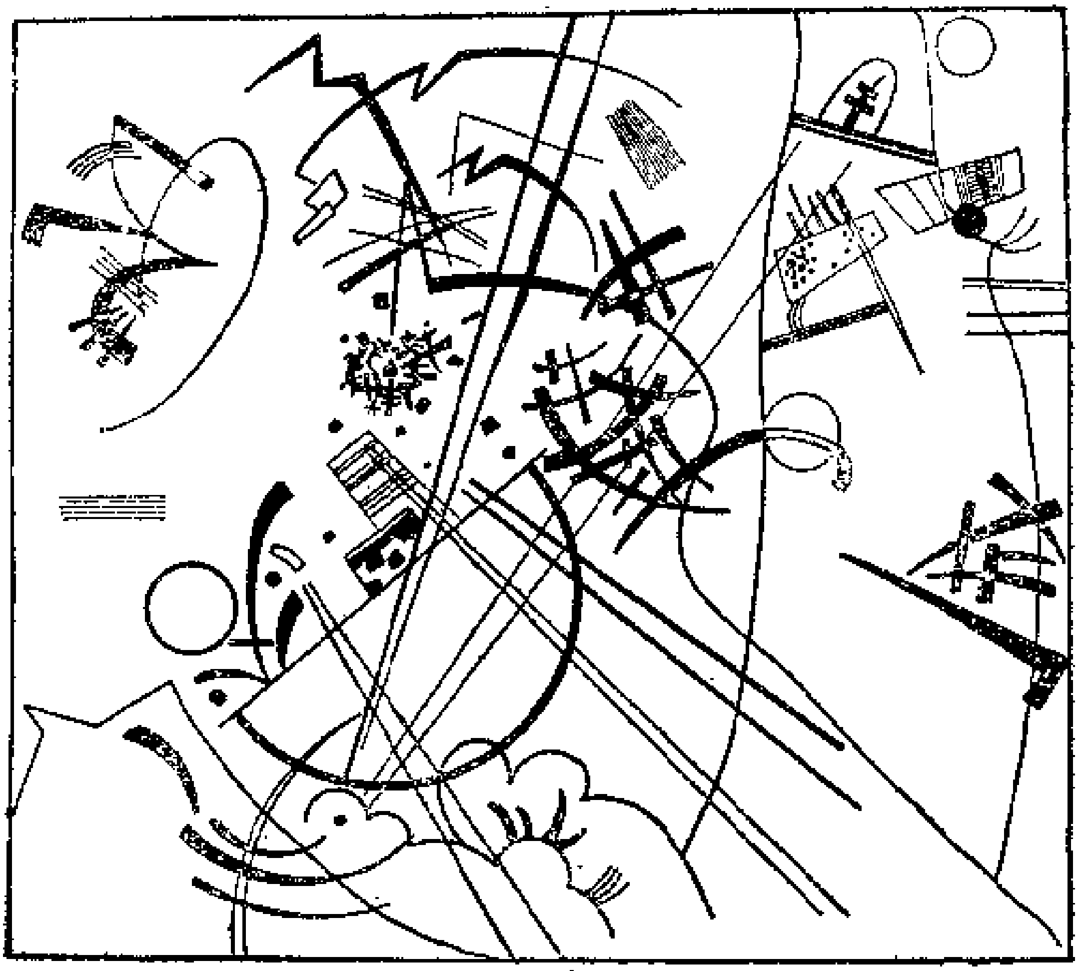


图 28